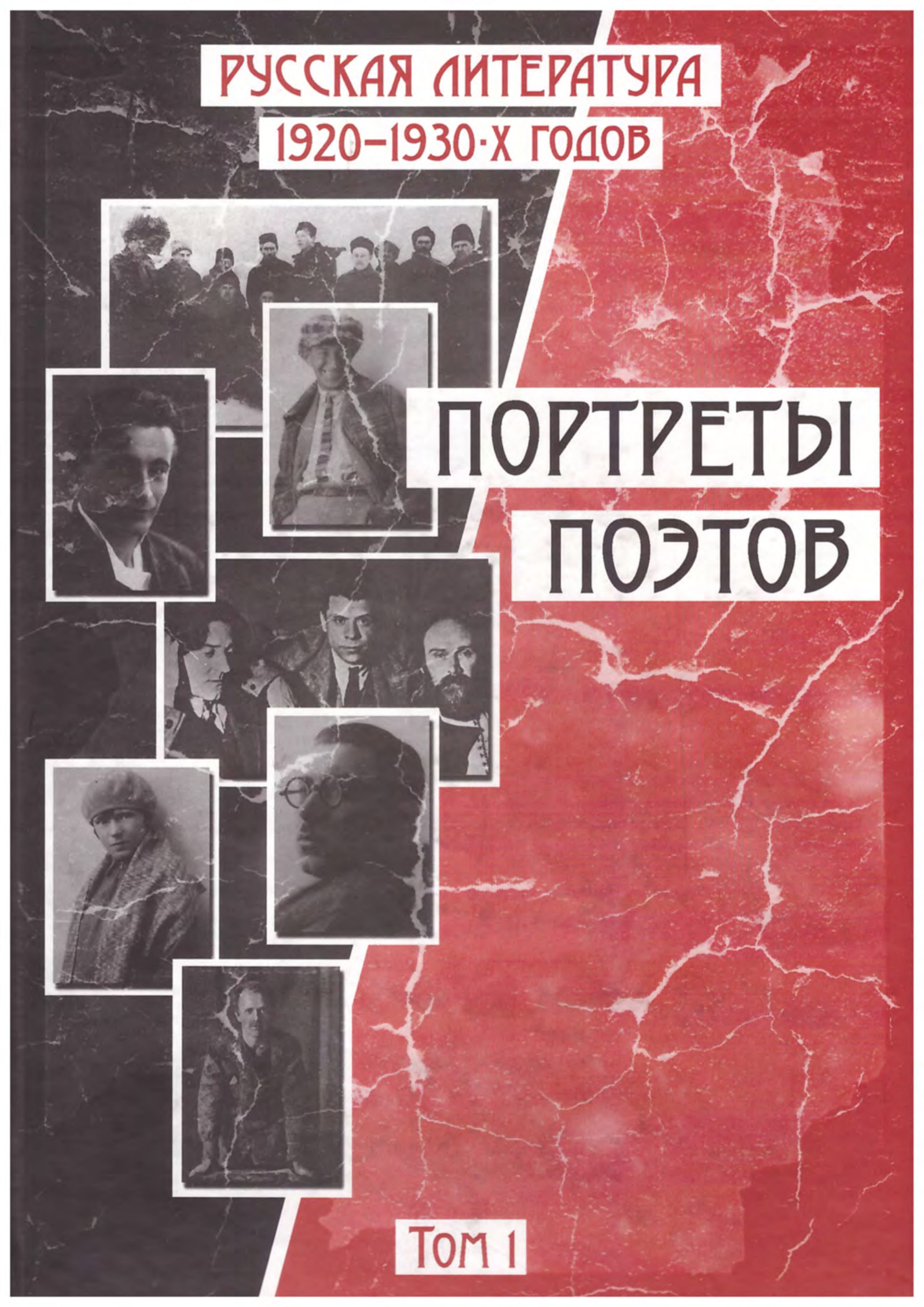

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1920–1930-Х ГОДОВ
ПОРТРЕТЫ
ПОЭТОВ
ТОМ 1

Российская академия наук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

История русской литературы XX века
1920–1930-е годы

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920–1930-Х ГОДОВ

ПОРТРЕТЫ ПОЭТОВ

ТОМ 1

Москва
ИМЛИ РАН
2008

УДК 821.161.1.09-1"19"
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Р89

Работа над коллективным трудом завершена при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда, проект № 05-04-04357а

Редакторы-составители:
А.Г. Гачева, С.Г. Семенова

Рецензенты:
доктор филологических наук *Н.М. Малыгина*
доктор филологических наук *О.Н. Михайлов*

Русская литература 1920—1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 1 / [ред.-сост. : А. Г. Гачева, С. Г. Семенова]. - М. : ИМЛИ РАН, 2008. - 896 с. : ил. - (История русской литературы XX века / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького). - ISBN 978-5-9208-0298-9

Коллективный труд, подготовленный Отделом новейшей русской литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького, — это история русской литературы 1920—1930-х гг. в портретах поэтов. Два тома издания включают в себя статьи о наиболее крупных и значительных фигурах русской поэзии указанного периода (А. Ахматова, П. Васильев, М. Волошин, З. Гиппиус, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Г. Иванов, Н. Клюев, С. Клычков, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, Б. Поплавский, И. Северянин, В. Хлебников, В. Ходасевич, М. Цветаева и др.), литературные портреты поэтов, творчество которых стало примечательным явлением первых пореволюционных десятилетий в России и эмиграции (Э. Багрицкий, М. Исаковский, Д. Кедрин, Н. Туроверов, В. Смоленский и др.), а также коллективные портреты поэтов «Кузницы», новокрестьянских поэтов, футуристов, «лефов», имажинистов, конструктивистов, обэриутов, поэтов «парижской ноты», «Молодой Чураевки» и др.

Издание адресовано филологам и культурологам, преподавателям и студентам, всем, интересующимся историей русской литературы.

ISBN 978-5-9208-0298-9

От редколлегии

Литературоведение, переступившее порог XXI века, все настойчивее ощущает необходимость подведения итогов литературного развития века минувшего, осмысления путей русской литературы за ушедшие сто лет, основных тенденций ее развития, духовных исканий и художественных достижений, причем осмысления целостного и идейно непредвзятого, свободного от политической коньюнктуры. Исследования последних десятилетий ввели в научный оборот огромный пласт материалов, существенно уточняющих и углубляющих наши представления о литературном процессе, о жизненной и творческой судьбе его деятелей, как репрезентативного первого, так и второго, и третьего, и даже четвертого ряда, значимых в общей панораме литературы. Готовятся новые собрания сочинений классиков XX века, множатся «возвращенные имена». Весь этот материал должен быть освоен и исследован идейно-эстетически, найдя свое место в новой истории литературы XX века.

Важнейший отрезок этой истории, период 1920–1930-х гг., наиболее сложен и неоднозначен в исследовательском отношении. Он требует пересмотра устоявшихся, стереотипных подходов, поиска новых методологических решений. Прежнее деление русской литературы указанного периода на литературу Советской России и литературу эмиграции, каждая из которых в этом случае видится как замкнутый в самом себе организм, не дает полноты представления о путях движения художественного слова в пореволюционную эпоху.

В настоящее время данное размежевание плодотворно преодолевается. Утверждается установка на целостное ви́дение смыслового и художественного поля единой русской литературы. Исходя из этой установки, требуется новое прочтение как советской классики, так и эмигрантской литературы — интерпретация их как явлений единой литературы со своим творческим и духовным заданием, со своим пониманием современности, со своим багажом «вечных вопросов». И в то же время это не означает нивелировки часто существенных мировоззренческих и эстетических отличий этих двух ветвей, обусловленных разным общественным, идеологическим контекстом их бытования. Литература русского зарубежья и ощущала себя, и стала существенным дополнением к искусству метрополии, к тому, чего в нем не было или было недостаточно (религиозные темы, экзистенциальное внедрение в личность, в метафизику человеческого бытия...).

Коллективный труд «Русская литература 1920–1930-х гг.: Портреты поэтов» идет навстречу насущной научной потребности. Он дает возможность читателю и

исследователю почувствовать живую плоть литературы в лице конкретных творцов, их своеобразных художественных миров. Труд включает в себя как индивидуальные портреты наиболее значительных и самобытных фигур русской поэзии указанного периода (А. Ахматова, П. Васильев, М. Волошин, З. Гиппиус, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Г. Иванов, Д. Кедрин, Н. Клюев, С. Клычков, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, Б. Поплавский, И. Северянин, В. Хлебников, В. Ходасевич, М. Цветаева и др.), так и коллективные портреты поэтов «Кузницы», новокрестьянских поэтов, футуристов, «лефов», имажинистов, конструктивистов, обэриутов, поэтов «парижской ноты», «Молодой Чураевки» и др. Коллективные портреты отражают специфические черты бытования поэзии в эпоху 1920—1930-х гг. (течения, объединения, группы), позволяют на конкретном материале представить тенденции развития литературы тех лет, почувствовать ее творческую динамику. Благодаря рассмотрению художественных явлений на двух потоках (метрополии и русского зарубежья) реконструируется творческое целое русской литературы первых послереволюционных десятилетий.

Создатели коллективного труда включили в него материалы не только о выдающихся классиках русской поэзии XX века, но и о ярких поэтах, творчество которых стало примечательным явлением первых пореволюционных десятилетий в России и эмиграции. Работая над литературными портретами, авторы стремились объективно, аналитически-углубленно представить личность каждого творца. При этом они широко опирались как на печатные, в том числе редкие и малоизвестные, так и на архивные источники, вводя в научный оборот большое число документов эпохи. Особенностью двухтомника является рассмотрение литературных явлений на широком социокультурном фоне, сопряжение их с соответствующими процессами в сопредельных областях гуманитарного творчества, прежде всего в общественной и философской мысли.

Большинство входящих в книгу статей строится по трехчастной схеме: собственно литературный портрет, хроника жизни и творчества автора (или деятельности направления) и библиография. Что же касается формы подачи материала внутри основного текста портрета, то тут читатель встретит разнообразие моделей, будь то эссеистически схваченный и пластически явленный уникальный абрис художественного лица, или аналитический портрет творчества, или отрефлектированная летопись трудов и дней поэта, — всё это определяется как типом того или иного творца, так и особенностями исследовательской, творческой манеры самих авторов книги.

Новокрестьянские поэты

1

Новокрестьянская поэзия — определение устоявшееся, но довольно условное и в принципе не выражающее творческой специфики А.А. Ганина (1893–1925), С.А. Есенина (1895–1925), П.И. Карпова (1887–1963), С.А. Клычкова (1889–1937), Н.А. Клюева (1884–1937), П.В. Орешина (1887–1938), А.В. Ширяевца (Абрамова; 1887–1924), близкого им художника и поэта П.А. Радимова (1887–1967), а также П.Н. Васильева (1909/1910–1937) — поэта более молодого поколения[1]. Термин был предложен В. Львовым-Рогачевским в книге «Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин» (1919), чтобы подчеркнуть отличие крестьянских поэтов XX века от предшествовавших им А. Кольцова, И. Сурикова, С. Дрожжина и др.

Большинство поэтов родилось в крестьянских семьях. Отец Есенина подался на заработки, один дед был старостой, другой имел баржи, которых, правда, лишился, держал работника и работницу. Клычков вышел из старообрядческой семьи, его отец был деревенским башмачником, он поставлял свою продукцию в Москву; как писал Клычков: «У туфель золотой обрез / И, словно в танце, узкий носик... / Кругом болото, топь да лес, / Таких у нас самих не носят!» («У нас в окрýге все подряд...», 1927). Клюев тоже из старообрядческого крестьянства, его мать из рода Аввакума, дядя — самосожженец. Ганин из безлошадных крестьян, в семье было пять дочерей и два сына, своего хлеба хватало до конца ноября, потому отец изыскивал дополнительный заработок: клал печи, вил веревки, выделывал кожи, шил сапоги; мама была кружевницей. У Карпова родители были безземельными старообрядцами, крестьянский труд он познал с детства. Родители Ширяевца из крестьян, но приписавшихся к мещанству. У Орешина родители тоже уже не занимались крестьянским трудом: мать была швеей, отец — приказчиком мануфактурной лавки. Родители Васильева были иного социального статуса: отец — учитель из среды казаков, мать из семьи павлодарского купца, выходца из крестьян. Таким образом, родители поэтов были людьми труда, и благодаря их инициативности, знаниям большинство семей все-таки принадлежало к крестьянской элите.

Новокрестьянские поэты — провинциалы: Орешин — саратовский, Ганин из вологодской деревни Коншино, Карпов из села Турки Кур-

ской губернии, Есенин из рязанского села Константиново, Клычков из тверской деревни Дубровки, Клюев из селения Коштуги Вытегорского уезда Олонецкой губернии, Васильев из прииртышского казачества, родился в Зайсане. Радимов родился в рязанском селе Ходяйново. Еще один, на наш взгляд, существенный штрих в коллективном портрете новокрестьян — их образование. Будущих поэтов обучали так, как положено было в простонародье. Но в них была воля к просвещению, и некоторые переступили традиционный для своего сословия образовательный предел. Если Орешин учился в четырехклассной городской школе, то Ганин сначала занимался в двухклассном земском училище, потом обучался в одной из вологодских гимназий и Вологодском медицинском училище. Если Карпов освоил грамоту самостоятельно, то Есенин закончил земское четырехгодичное училище, учительскую школу, посещал занятия на историко-философском отделении народного университета им. А.Л. Шанявского. Клычков учился в земской школе, потом в Москве в реальном училище И.И. Фидлера, далее на историко-филологическом факультете Московского университета, потом перешел на юридический, но был отчислен за неуплату. Клюев учился в вытегорской церковно-приходской школе, потом в двухклассном городском училище, потом год в Петрозаводской фельдшерской школе и в дальнейшем благодаря самообразованию стал интеллектуалом. Ширяевец закончил церковно-приходскую школу и год проучился в Самарском городском училище. Васильев учился в омской школе и год на Высших курсах восточных языков во Владивостоке. Радимов учился в Рязанской духовной семинарии, окончил историко-филологический факультет Казанского университета.

С 1910-х гг. Есенин, Клюев, Клычков и другие представляли в литературном процессе сложившееся направление. Существенную роль в становлении этих поэтов играл их личный жизненный опыт. Это были люди, активно себя проявлявшие и испытавшие все, что выпало на долю их поколения. В Первую мировую войну Орешин был награжден двумя Георгиевскими крестами. Ганина мобилизовали летом 1914 г., он проходил службу в Николаевском военном госпитале, демобилизовался по состоянию здоровья в июне 1916 г. В 1914 г. в Охте в Первом запасном пехотном полку начал военную службу Карпов. Клычков прошел всю войну и не раз подвергался смертельной опасности. Есенин с конца апреля 1916 г. служил санитаром Царскосельского полевого военно-санитарного поезда № 143, был на Юго-Западном фронте.

Они пережили ту войну, революции, Гражданскую войну, но их дальнейшая жизнь — это пример трагической обреченности человека, и не только в силу роковых проявлений судьбы, но и потому, что к большинству из них государство отнеслось как к врагам народа. В советскую эпоху эти поэты в литературе были очень недолго, хотя находились в творческом и физическом расцвете. Ширяевец умер от воспаления мозга 15 мая 1924. Карпов вынужден был замолчать, чем спас себя. Он умер естественной смертью. В смерти большинства ничего естественного не было. Так или иначе, но кончина Есенина — результат насилия. «Я в вечность отхожу с

тропинки бытия» — это строка из стихотворения Ганина «Отход». На самом деле с этой тропинки их выбили. Ганин был арестован 2 ноября 1924 и расстрелян 30 марта 1925. Клюева арестовали 2 февраля 1934, через месяц коллегия ОГПУ вынесла постановление заключить его на пять лет в исправтрудлагерь и заменить эту меру наказания на пятилетнюю высылку в Западную Сибирь, в город Колпашево. Позже ему было разрешено отбывать срок в Томске, где 23 мая 1936 он был арестован, 4 июля освобожден, поскольку дело приостановили из-за «паралича левой половины тела и старческого слабоумия»[2]. 5 июня 1937 его вновь арестовали по обвинению в руководстве якобы существовавшим в Томске подразделением парижского Русского общевойскового союза, и в том же году он был расстрелян. Васильева в 1935 г. отправили в исправительно-трудовую колонию в Электростали, затем перевели в Таганскую тюрьму, потом в Рязанский домзак. Его освободили в марте 1936-го, но арестовали в феврале 1937-го и расстреляли в июле. С Клычковым расправились стремительно: арестовали и через два месяца расстреляли. Это произошло в 1937 г. Орешина арестовали в конце октября 1937 г., расстреляли 15 марта 1938. В чем их обвиняли? Клычкова — в контрреволюционной деятельности, в связях с троцкистами, Клюева — в пропаганде, преследующей цели свержения или подрыва Советской власти, в совершении отдельных контрреволюционных преступлений. Распространение фашизма в Европе дало повод осудить Ганина за якобы фашистские позиции; за несколько лет до расстрела обвиняли в фашистских настроениях Клычкова; Горький в статье «Литературные забавы» (1934) усмотрел опасность фашизма в поведении Васильева; в деле Клюева также прозвучала «фашистская» тема: «Клюева надо тащить именно по линии монархически-фашистского типа <...>», — говорил начальник управления НКВД Запсибкрая[3].

Судьбы новокрестьянских поэтов свидетельствуют о том, сколь опасным было положение писателя в 1920–1930-е годы. В. Ходасевич в статьях «О Есенине» (1932) и «Кровавая пища» (1932) связал участь Есенина со страшной закономерностью: история русской литературы суть «история изничтожения русских писателей», «в русской литературе трудно найти счастливых»[4].

Клюев был сильной личностью, он был талантлив, умен, артистичен. Его влияние на поэтов, например на Есенина или Ширяевца, бесспорно. Клюев покинул «Цех поэтов», потому что в силу своей самостоятельности не мог быть в «цехе» ценившего его Н. Гумилева, он сам был в состоянии учительствовать и водительствовать. Он познакомился с Есениным в начале октября 1915 г. С Ширяевцем Клюев переписывался с 1913 г., ему он настоятельно рекомендовал читать Клычкова, и поэзия Клычкова, действительно, увлекла Ширяевца. К Клюеву, по-видимому, невозможно было относиться равнодушно: он либо притягивал к себе, либо отталкивал. Карпов сблизился с Клюевым и Есениным в 1915–1916 гг. Он с достаточной долей неприязни вспоминал о встрече с Клюевым в 1910-х гг. на даче у И.И. Ясинского. Нашедший приют в пустующем флигеле дачи, Карпов был свиде-

лем воскресных литературных собраний, там он познакомился с Клюевым, который, обращаясь к нему, весьма снисходительно, даже неодобрительно отзывался о присутствующих и призывал уйти «от сраму». Карпов не скрывал своего раздражения: «Ханжество его меня коробило <...>», о клюевской образности он писал: «И это звучало фальшью, подделкой. Тут и споткнулся Николай Клюев»[5]. Клычков познакомился с Клюевым, по-видимому, еще в 1911 или 1912 г. в Москве, и из его писем видно, что он не хотел следовать за Клюевым и искал в поэзии свой стиль и свое настроение. Клюев, в свою очередь, отмечал в его стихах «строгость, простоту и осиянность»[6]. Ганин вошел в круг новокрестьянских поэтов в 1916 г., тогда он познакомился с Есениным, Клюевым, Карповым. Орешин встретился с Есениным осенью 1917 г.

Новокрестьянские поэты довольно активно издавались — и до революции, и в начале 1920-х. Первая книга Клычкова «Песни: Печаль-Радость. — Лада. — Бова» увидела свет в 1910 г., хотя на титуле и стоял 1911 г., потом появились «Потаенный сад» (1913), «Дубравна» (1918), «Кольцо Лады» (1919), «Гость чудесный» (1923), «Домашние песни» (1923), «Талисман» (1927), «В гостях у журавлей» (1930), романы «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926), «Князь мира» (1928). У Клюева первая поэтическая книга «Сосен перезвон» (1911) вышла спустя несколько месяцев после «Песен» Клычкова, далее были «Братские песни» (1912), «Лесные были» (1913), «Мирские думы» (1916), «Песнослов» (1919), «Медный кит» (1919), «Неувядаемый цвет» (1920), «Четвертый Рим» (1922), «Львиный хлеб» (1922), «Мать-Суббота» (1922), «Ленин» (1924), «Изба и поле» (1928). Карпов поначалу заявил о себе как публицист книгой «Говор зорь», она была издана до появления первых книг Клычкова и Клюева — в 1909 г. и вызвала одобрение Л.Н. Толстого. В следующем году появились его брошюры «У плуга», «Умные крестьяне русские», в 1913 г. — роман со скандальной славой «Пламень», причем автором одной из рецензий был А. Блок. В беллетризованных мемуарах «Из глубины» (1930-е — 1950-е, издана в 1991) Карпов писал: «В котомке у меня болтались черновики романа “Пламень”. Их я обрабатывал — на скамейках бульваров, на подоконниках вокзалов, везде, где можно было приткнуться с карандашом и бумагой»[7]. В 1920-е появились его поэтические книги «Русский ковчег», «Звездь», а также вышел в свет сборник рассказов «Трубный голос» (1920). В 1933 г. появилась содержавшая много мистифицированных фрагментов автобиографическая проза «Верхом на солнце», в 1956 г. — ее расширенный вариант «Из глубины». Первая книга Есенина «Радуница» вышла в свет в 1916 г., потом были «Голубень» (1918), «Преображение» (1918), «Сельский часослов» (1918), «Трерядница» (1920), «Исповедь хулигана» (1921), «Стихи скандалиста» (1923), «Москва кабацкая» (1924), «Русь Советская» (1925), «Страна Советская» (1925), «Персидские мотивы» (1925), уже после смерти вышло четырехтомное собрание сочинений (1926—1927). 1916 год стал успешным и в творческой судьбе Ширяевца: появилась его поэтическая книга «Запевка». Правда, еще в 1911 г. был издан коллективный сборник «Ранние сумерки», в котором помимо стихов Ширяевца были тексты Л. Порошина и П. Пор-

шакова, а в 1915 г. вышла его первая отдельная книга «Богатырь». За «Запевкой» последовали «О музыке и любви» (1917), «Алые маки» (1917), посвященная Есенину пьеса «Сказка об Иване, крестьянском сыне» (1919), «Край солнца и чимбета» (1919), детская стихотворная книга «Узоры» (1923), «Мужикослов» (1923), за три месяца до кончины — книга стихов и песен «Раздолье» (1924). До этой, последней, книги Ширяевец был мало известен читателю, ведь большинство его сборников увидело свет в Ташкенте. Книги Орешина стали выходить уже после революции, это были «Зарево» (1918), «Красная Русь» (1918), «Дулейка» (1919), «Набат» (1920), «Березка» (1920), «Мы» (1921), «Алый храм» (1922), «Радуга» (1922), «Ржаное солнце» (1923), «Соломенная плаха» (1925), «Стихи для деревни» (1927), «Родник» (1927), «Откровенная лира» (1928), «Стихотворения» (1929), «Вторая трава» (1933), «Под счастливым небом» (1937). Только после революции появились и книги Ганина: с 1920 г. по 1923 г. были изданы «Звездный корабль», «Певучий берег», «Кибураба», «Красный час», «Раскованный мир», «Вечер», «Священный клич», «В огне и славе», «Сарай», «Золотое безлюдье», «Мешок алмазов». Причем поэт издавал большинство сборников литографским способом, собственноручно вырезая текст на досках. Его последняя книга стихотворений и поэм — «Былинное поле» (1924). Уже «Звездный корабль» (1920) обнаружил в поэте, как заметил Иванов-Разумник в «Писательских судьбах» (1942–1943), растущего мастера. Первые книги Радимова — «Полевые псалмы» (1912), «Земная риза» (1914 и 1915), в советское время вышли «Деревня» (1922, 1924 и 1926), «Попиада» (1922), «Телега» (1926), «Земное» (1927), несколько сборников вышло в 1950-е. Васильеву не удалось опубликовать ни одного сборника лирики. Лишь в 1934 г. отдельным изданием была выпущена поэма «Соляной бунт» (1932–1933). Поэты не были связаны какими-либо манифестами. По сути, не существовало школы Клюева или Есенина. Философские и художественные предпочтения были как сходны, так и принципиально различались.

2

Новокрестьянские поэты — люди верующие, такими они остались и после Октябрьской революции. Их лирика пронизана религиозным чувством, а у Клюева и религиозной мыслью. В 1910-е гг. Клюев, отпадая от старообрядчества, выступал чуть ли не Давидом хлыстов, скопцов, голгофских христиан. Он поучал Ширяевца в письме от 28 июня 1914 г.: вере в человека надо учиться у духоборов, хлыстов, скопцов. В 1920–1930-е, оказавшись в оппозиции к большевикам, он проявил старообрядческую строгость и консервативность. Если в большевиках поэт увидел причину гибели крестьянства, то в никонианстве — начало разрушения устоев: «Церквушка же в заячьей шубе / В сердцах на Никона-кобеля, / От него в заруделом срубе / Завелась скрипучая тля!» («Заозерье», 1926). Религиозность причастного к тайной Церкви Клюева была страстной. Она была вызывающей по отношению к государственному атеизму. В марте 1928 г. он рас-

сказывал В. Мануйлову о своих летних странствиях к печорским «старообрядцам, к сектантам, которые до прошлого года жили настолько уединенно, что даже не слыхали о Советской власти, о Ленине», и Мануйлов писал: «Николай Алексеевич был одним из немногих, кто знал, как добраться до отдаленных северных скитов по тайным тропинкам, отыскивая путь по зарубкам на вековых стволах»[8]. Близка к истине была Н.М. Гарина, супруга поэта С. Гарина: «Клюев был фанатично религиозным человеком — он видел в каждой травке, в каждой птичке, в каждой мурашке "провидение Божье"...»[9].

В Есенине не было религиозной просвещенности и истовости Клюева, в лирике он выразил свою религиозную интуицию. Его путь тоже был с отпадениями от церковной ортодоксии. В молодости, судя по письмам, ему были близки идеи позднего Толстого. Еще до появления «Двенадцати» Блока он написал поэму «Товарищ» (1917) — о младенце Иисусе, который шел под пули вместе с восставшими и погибал в борьбе «за волю, за равенство, за труд» без воскресенья, на смену которому пришла «Рре-эс-пуу-ублика!». Но в то же время поэт увидел в революции Божью волю. Его «Господи, отелись!» («Преображение», 1917), как в целом его религиозная интерпретация революции, даже получили резонанс в литературных кругах. В стихотворении В. Хлебникова «Москвы колымага» (1920) читаем: «Москвы колымага, / В ней два имаго. / Голгофа Мариенгофа. / Город / Распорот. / Воскресение / Есенина. / Господи, отелись / В шубе из лис!» При явном юморе в отношении к двум «имаго», то есть имажинистам — автору «Магдалины» (1919) А. Мариенгофу, автору «Преображения» Есенину, и к imago, т.е. к тому, что ассоциируется с насекомыми в период развития крылышек и способности к размножению, в строках Хлебникова прозвучал и серьезный мотив, на который обратила внимание Б. Леннквист: если имя Есенина соотносится с темой воскресения, то имя Мариенгофа — с темой смерти; имя Есенина даже фонетически связано Хлебниковым с воскресением («Воскр*есени*е *Есени*на»)[10]. Справедливо и следующее замечание: «...у Есенина имеет место обратное преображение — дух Господень овеществляется», небесное молоко «дарует не вечную жизнь, а земное богатство»[11]. Но заметим, что тема плотяного Христа характерна и для Клюева. Почему бы не отелиться Господу, если и у Клюева читаем о «теплом животном Господе», который взял его на Свою ладонь, напоил Своей слюной, облизал «добрым родимым языком, как корова облизывает новорожденного теленка»[12]?

Как и Есенин, Клычков был внецерковен, что не умаляло его лирической, интимной обращенности к Богу, его страха оказаться богооставленным. Но, описывая обо́женную природу, он черпал душевные и творческие силы и из славянской языческой мифологии. Карпов был верующим человеком, но верующим как-то по-хлыстовски, болезненно и разрушительно. Вот у Васильева, пожалуй, не было религиозного понимания жизни.

Поэзия новокрестьян обращена к вечным философским вопросам. Проницательные поняли ее мыслительную и эмоциональную глубину уже на раннем этапе, когда другие видели в поэтах лишь ряженых Лелей. На-

пример, Есенин «Марфой Посадницей» (1914) ошеломил Цветаеву: «Есенин читает Марфу Посадницу, принятую Горьким в “Летопись” и запрещенную цензурой. Помню сизые тучи голубей и черную — народного гнева. — “Как Московский царь — на кровавой гульбе — продал душу свою — Антихристу”... Слушаю всеми корнями волос. Неужели этот херувим, это Milchgesicht, это оперное “Отоприте! Отоприте!” — *этот* — *это* написал? Почувствовал? (С Есениным я никогда не перестала этому дивиться)»[13]. Даже первые шаги новокрестьян невозможно объяснить только стилизацией фольклора. Для них самих принципиально важным было, чтобы их не считали подражателями народной поэзии. В рецензии 1922 г. на «Деревню» Радимова Клычков особо подчеркивал, что поэт избежал стилизации.

Что же касается этнической стилизации, вроде крестьянских одежд, то в этом проявилась карнавальная традиция Серебряного века. Клюев признавался Ширяевцу в письме от 3 мая 1914 г.: «А уж я ли не водил “Бродячую собаку” за нос, у меня ли нет личин “для публики”»[14]. Маскарадной была публичная жизнь символистов, футуристов, а позже имажинистов и обэриутов. В 1920-е Есенин был «как dandy лондонский одет», а Клюев носил сапоги. Цветаева хорошо заметила: поэт, зазывающий «цилиндром либо онучами», — актер, каким был и Байрон, который зазывал «ручными леопардами»[15]; в ее дневниковых записях читаем: «О цилиндре и плисовых шароварах Есенина не говорю, ибо — маскарад<...>»[16]. Маска была для поэтов игрой, но служила и психологической защитой. Однако в поэзии они предельно открыто выражали свое понимание современных событий и миропорядка в целом, во многом противоположное общепринятому.

У большинства новокрестьянских поэтов развилась идея универсализма, христианского, пантеистического или натурфилософского толка. В росинке они видели образ мироздания, деревня уподоблялась космосу. У Клюева читаем: «Глядь, в бадейке с опарою плещется кит, / В капле пота дельфином ныряет луна» («На завóдских задворках, где угольный ад...», 1921). Собственную плоть он воспринимал в соответствии с первичным мифом о сотворении человека из земной тверди и создал что-то вроде антропографии, причем крайне натуралистической: «Ядра — Маточкин Шар, пуп — белужий Вайгач» («От березовой жилы повытекла Волга...», 1921 или 1922), «Есть берег сосцов, знойных ягодиц остров, / Долина пахов, плоскогорье колен», «Под флейту тритона на ляжек болоте / Полощется леший и духи земли» («Четвертый Рим», 1921). Кстати будет привести цитату из воспоминаний С. Липкина:

«Не помню — до или после чтения “Погорельщины” — зашел разговор о философах. Клюев сказал:

— Читал я Кантову “Kritik der reinen Vernunft” (“Критику чистого разума”). Ум глубокий, плодоносящий. Не то что Фойербах (так он произнес). Для него, дурнобашкового, Христос не Богочеловек, а человекобог. Мелок немец.

Не хочу казаться оригинальным, но для меня Клюев не узкодеревенский поэт, вернее, не только деревенский, а величайший, после Тютчева, пантеист в русской поэзии. Он учил:

К ушам прикормить бы зиждительный Звук,
Что вяжет, как нитью, слезинку с луной,
И скрип колыбели — с пучиной морской»[17].

При явном проявлении в творчестве новокрестьянских поэтов пассеизма в описании устоявшегося народного менталитета они все-таки не были склонны к статически-патриархальному созерцанию реальности. Для большинства было свойственно креативное отношение к действительности. Одни писали о религиозном и чуть ли не космическом преображении России, другие — о социалистическом. Заданность на созидательность была и в отрицании большевистской модели жизни.

При этом в поэзии Есенина и Васильева проявился витализм. В их образах, интонациях, фонетике заложена огромная жизненная энергия, что в лирике Есенина, в частности, выразилось в мотиве интимного влечения к природе, а в лирике Васильева — в мотиве влечения к жизнепорождению, к обновлению действительности. Неукротимая жажда жизни в строках Васильева: «Нам пока Вертинский ваш не страшен — / Чертова рогулька, волчья сыть. / Мы еще Некрасова знавали, / Мы еще “Калинушку” певали, / Мы еще не начинали жить» («Стихи в честь Натальи», 1934). В его стихах великая земная сила. Как Мандельштам говорил о нем: «Слова у него растут из почвы, с ней смешиваются, почвой становятся»[18]. Васильев о себе писал — «вскипая силой», об августе — «буен во хмелю», о тучах — «за долгий сытый рев / Туч земляных», о стране — «И за страну, где миллион дворов / Родит и пестует ребят светловолосых» («Август», 1932). Мир Васильева чрезвычайно экспрессивный, его герой мужественный, как у Дж. Лондона: «В степях немятый снег дымится, / Но мне в метелях не пропасть, — / Одену руку в рукавицу / Горячую, как волчья пасть» («В степях немятый снег дымится...», 1933). Пожалуй, не так уж много поэтов со столь азартной рецепцией и мужской энергией.

Несмотря на то, что Клюев в 1920–1930-е писал, особенно в своих поэмах, о гибели русской деревни, его творчество — пример философского и поэтического гедонизма. В большинстве его произведений запечатлено восхищение, духовный восторг от созерцаемого мира, а то и ренессансная филавтия, обожание собственного *я*, своего тела. Он сам — источник радости, опоэтизированной влюбленности в земное и небесное. В стихотворении «Меня октябрь настиг плечистым...» (1933) есть строки:

Меня октябрь настиг плечистым,
Как ясень, с усом золотистым,
Глаза — два селезня на плесе,
Волосья — копны в сенокосе,
Где уронило грабли солнце...

Клычков и Ганин, напротив, предстают экзистенциалистами, их очарованность миром омрачена тревогами, переживанием одиночества, беззащитности, бесприютности, наконец, обреченности: нет той силы, которая про-

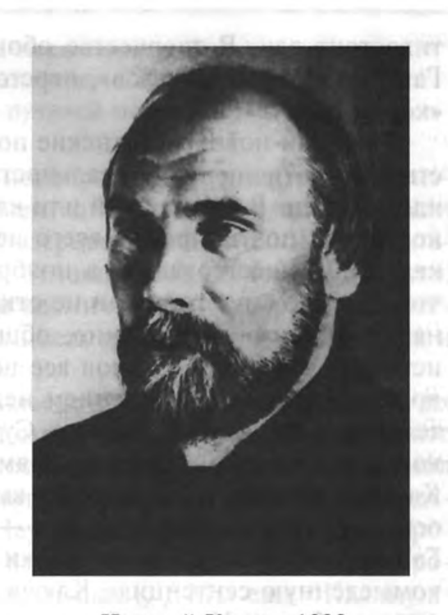
тивостоит злу. В творчестве обоих много скорби и кротости. Как писал Ганин в «Мешке алмазов», перстом рока он, в «ярме раба», послан на пир «корки грызть».

Разными новокрестьянские поэты были и в интеллектуальном, и в чувственном отношении к реальности. Кто-то воспевал жизнь, кто-то творил идею жизни. В есенинской или клычковской лирике ценна непосредственность, эти поэты прежде всего певцы живой жизни. Молодой Есенин искал цель существования; в ноябре 1912 г. он писал Г. Панфилову о том, что Христос ему этой цели не открыл, а 23 апреля 1913 г. уже сообщал, что нашел истину. Несомненно, общение с Клюевым дало ему еще не одну истину, но в конце концов все цели и истины свелись к тому, что нужно просто жить. За исключением некоторых поэм, поэзия Есенина, действительно, — «половодье чувств». Суть поэзии Клычкова сводится к лирическому созерцанию, переживаниям, ощущениям. Таким был и Ширяевец. Карпову нужно было в стихах выплеснуть свою страстность. Напротив, в основе орешинской образности — мысль об обновлении действительности. Ганин — мудрец, он писал стихи как притчи и из малого извлекал глубокомысленную сентенцию. Клюев же был нацелен на постижение глубоких смыслов бытия. У старообрядцев есть «Поморские Ответы», и многое в клюевской поэзии — это ответы на философские вопросы. Он, в отличие от Есенина, был мастером эпической поэзии. Г.В. Свиридов верно сформулировал вывод о специфике его творчества: «Закончив эпическую тему "Пугачевым", Есенин ушел всецело в свою судьбу, в лирику и показал неминуемую гибель восторженной личности. Клюев же остался в духовном эпосе и здесь возвысился до Апокалиптического!»[19] Васильев тоже обращался к эпической поэзии, однако не брался за объяснение бытия и соглашался с тем, что мир непознаваем.

Но, несмотря на различия как в религиозно-философском понимании, так и в эмоциональном ощущении жизни, все (или почти все) новокрестьянские поэты были мифологами. Их поэзия — пример неомифологии XX века, как космогонической, религиозной, социальной, исторической, так и антропологической. На смену утопиям революционной поры в их поэзии 1920–1930-х развились антиутопии. Карпов и Клюев создали революционные неомифы, но поздняя поэзия Клюева пронизана социальной антиутопией. Отошел от своего мифа об Инонии Есенин. Орешин и Васильев создавали романтические неомифы о социалистическом строительстве. Творчески плодотворной была религиозная мифология Клюева и натурфилософская Клычкова. Наконец, евразийская — Васильева.

Параллельно с национальным образом мира родилась красивая клюевская мифология о родстве всех племен, о межнациональном универсализме. Он изображал российское пространство как вместилище всего тварного мира. Проще, привычнее была тема проникновения национальных культур, прозвучавшая у Есенина: «Золотая дремотная Азия / Опочила на куполах» («Да! Теперь решено. Без возврата...», 1922) или «Ты, Рассея моя... Рас...сея... / Азиатская сторона!» («Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», 1922). Васильев же изобразил евразийское, духовное и эмоциональное,

Сергей Есенин. 1925



Николай Клюев. 1928
Музей ИРЛИ РАН

Сергей Клычков. 1925
Фото М. Наппельбаума

Павел Васильев. 1930-е гг.
ОР ИМЛИ РАН

пространство, родное поэту. Как писала Н.П. Кончаловская, его воображение было перенасыщено восточными, в частности киргизскими, мотивами настолько, что, увлеченный Н. Герасимовой, супругой известного поэта, Васильев и ее называл монгольской княжной[20]. Имеются в виду строки из «Опять вдвоем...» (1934): «Опять вдвоем, / Но неужели, / Чужих речей вином пьяна, / Ты любишь взрытые постели, / Моя монгольская княжна!» Он — русский азиат: «Я рос среди твоих степей», «Степная девушка простая / В родном ауле встретит нас», «Мы будем пить густой и пьяный / В мешках бушующий кумыс» («Азиат», 1928), «Я по душе киргиз с раскосыми глазами» («Рюрику Ивневу», 1926).

Благодаря своему мифологическому сознанию новокрестьянские поэты создавали метафорические полотна, в том числе метафорические картины органического мира. Метафора раскрывала многомерное пространство и взаимообусловленность всего сущего, она же являлась интимным тропом. Метафоры в поэзии новокрестьян создавали впечатление как целенаправленно придуманных, сотворенных, так и случайно, между прочим оброненных, как, например, у Васильева: «Еще ты вспоминаешь жаркий день, / Зарей малины крытый, шубой лисьей» («Август», 1932), «В черном небе волчья проседь» («Песня», 1932).

Неомифы в поэзии Клычкова и Клюева 1920-х гг. явились благодатной почвой для рождения русского магического реализма. Особенно он проявился в прозе Клычкова. Заметим, что роман «Сахарный немец» появился в 1925 г., и в том же году в Германии была издана книга Ф. Роо «Постэкспрессионизм. Магический реализм». В произведениях и Клюева, и Клычкова обозначились проявившие себя впоследствии свойства европейского, а также и латиноамериканского магического реализма: диалог мифологического, мистического, реалистического сознаний, взаимопроникновение первичной и скрытой реальностей (что К. Кастанеда называет особой реальностью[21]), искажение пространственного жизнеподобия и субъективность времени при сохранении в целом реалистического принципа жизнеподобия, национальный духовный и бытовой опыт, синтез архаических мифов и неомифов, антиутопичность, антипрагматизм. В творчестве Клычкова проявились такие черты магического реализма, как авторское экзистенциалистское ощущение мира и инфантильность сознания героя. Клычков не скрывал влияния прозы Гоголя на свой творческий метод, но несомненно и влияние на русский магический реализм древнерусской фантастики, фольклора[22], прежде всего поэтики сказки.

Не будем исключать из эстетического контекста новокрестьянского неомифологизма и концепции Вяч. Иванова, сформулировавшего идею реалистического символизма — восприятия «мистическим познанием бытия, более существенного, чем самая сущность», «мистического лицезрения единой для всех, объективной сущности»[23]. Однако заметим: Иванов говорил о символе как цели художественного раскрытия мира и всякой вещи, которая «есть уже символ»[24]. Клычков и Клюев не видели цели ни в символе, ни в мифе — их цель была заключена в постижении сущих истин через миф и бытовую конкретику, в которой раскрывалась бытийная уни-

версальность. Иванов рассуждал об общем, соборном лицезрении сущности; Клычков и Клюев стремились к выражению личностного отношения к реальности, хотя оно во многом и опиралось на родовой опыт. Куда более плодотворной для формирования эстетики магического реализма является, на наш взгляд, мысль Иванова о том, что «реалистический символизм идет путем символа к мифу», что «миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф», что «мифотворчество возникает на почве символизма реалистического», ибо миф есть «отображение реальностей», новый миф «есть новое откровение тех же реальностей»[25]. Известен интерес новокрестьянских поэтов и к идеям А. Белого, и к поэтике его произведений. Для понимания русской эстетической почвы магического реализма не последнюю роль играет восприятие Белым метода Гоголя. «Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик»[26], — писал Белый и показывал, как бытовая конкретика в гоголевских текстах получает мистический статус. Примечательно сетование Белого на то, что Гоголь не изучал Я. Бёме, не изучал восточных мистиков. Белый называл как раз тех духовных учителей, которых воспринял Клюев, в том числе и в целях становления, утверждения собственного стиля.

Клюевское миропонимание и его творческий метод были обогащены мировым культурным опытом. Клюев знал мифологическую поэзию суфиев; от нее он, возможно, воспринял метафорическую эротичность сакральных образов. Не прошло бесследно его знакомство с религиозными сентенциями Бёме, пронизанными неомифологической образностью. Это вовсе не означает, что Клюев заимствовал мифы у Бёме. Напротив, в его творчестве рождались противоположные бёмовским сюжеты. Например, Бёме уверял, что земля создана не без гнева Бога, «иначе она не была бы такой терпкой, горькой, кислой и ядовитой, а также и не рождала бы таких ядовитых злых гадов»[27]. Клюев же создал мифологию Божественного эроса, брака Всевышнего Супруга и Земли-роженицы, Божественной оплодотворенности Земли.

Однако не будем спешить с выводами о мифоцентризме новокрестьянской поэзии. В их лирике просто и прозрачно говорится и о бытийном, и об интимном, и о бытовом. И уж коль скоро речь зашла о влияниях, то прежде всего следует назвать Пушкина. Вот фрагмент ответа Клычкова на анкету 1924 г. «Пушкин и современность»: «Пушкин говорил, что гений прост и простодушен»[28]; отвечая на анкету 1924 г. «К Пушкинскому юбилею», он сказал: «Чувство влечения к Пушкину, любви к его поэзии — как чувство голода, жажды: почти физическое чувство. В разгар футуризма и поэтического астенизма Пушкин для меня всегда был образом утешения, успокоения и надежды — надежды, что вся эта шумливость, заносчивость нелепости, самоуверенная непростота и бездушье — пройдет без следа и заметы в сердце человечества»[29]. Ориентируясь на пушкинскую поэтику, в полемичной статье «Лысая гора» (1922–1923) он обрушился на авангардистов, утверждая, что искания в форме завели поэзию в тупик, что обнаружилась «болезнь нарочитой бессмыслицы»[30]. Доведенную до бессмыслицы усложненность образа он увидел в поэзии Хлебникова и Северянина, в сти-

хах заумников, в лирике Пастернака. Известна его эпиграмма на Пастернака, в которой есть строки: «Туманна ты, туманность Ориона, / И всё ж ясней, чем Пастернака стих» («На Пастернака и, наконец, на... Виссариона Казанского», 1926). В «Лысой горе» он высказался против «абсурдной и мертвой»[31] гиперболы у Маяковского, его усеченной строфики, рожденной, как он полагал, скукой. Вспоминается и насмешка Есенина над рифмами Маяковского: «У него ведь почти ни одной нет рифмы с русским лицом, это помесь негра с малороссой <...>»[32]. В своей статье Клычков, выступив против искусственности образов у имажинистов, не только написал о рифмовке согласных у Мариенгофа («застарелая глухота, немота и отсутствие чуткости к звуку»[33]), но и довольно иронично представил Есенина, разбирающего на полу бумажки со случайными словами, из которых он конструировал «выигрышный образ»[34]. У Клюева есенинский имажинизм вызывал даже сарказм: «Твой стих гордынею остужен!», «Обломки рифм, хромые стопы», «Их поливал Мариенгоф / Кофейной гущей с никотином...» («В степи чумацкая зола...», 1921).

К слову, вопрос о поэтике новокрестьян и о поэтике авангардизма не столь уж однозначен. Как справедливо писал Э. Райс, «Клюев чересчур изощренный человек»[35], что, на наш взгляд, отразилось на его изощренной образности, на выпуклости тропов, на разрушении устоявшихся управлений, на сочетании неологизмов и архаизмов, на соединении натурализма и условности — все это сближает его поэзию с авангардистской. Например, «Вон девка несет, не кре́ня, / Два озера на коромысле», «У Сеньки конисалазки, / Метель подвязала хвост...», «Рожество — калач златолобый», «За невестой песен суслон», «У зимы ослабла подпруга, / Ледяной взопрел жеребец», «Молебном в уши Егорью / Задудит отец Алексей» («Заозерье», 1926). Райс обратил внимание и на сходство инфернальной образности у Клюева и Босха, в картинах которого проявился своеобразный средневековый авангардизм. Но в клюевских образах, по сравнению с авангардистскими, больше утонченности, чем словесной, ритмической экспрессии и эпатажности. К тому же необычайный образ в его поэзии являлся не следствием целенаправленного поиска, а, как мы полагаем, результатом его экстатических состояний, исступленной интимности. Очевидно сочетание его чрезвычайной образности с традициями древнерусской словесности и живописи — с пространственными решениями, со сближением символа и бытовой конкретики, условности и достоверности, с определенностью цвета и его устоявшимися смыслами и пр. Как писал по поводу «Погорельщины» (1928) Белый, Клюев сочетал «народную старину с утончениями версифик<ационной> техники XX века <...>»[36]. Для обновления поэтического языка, таким образом, был использован и архаический стиль. Говоря о специфической «авангардности» Клюева, можно прибегнуть к понятию авангардного архаизма, использованному в литературе о прерафаэлитах[37].

Возвращаясь к вопросу о традиционализме, о пушкинском влиянии как на мироощущение, так и на поэтику новокрестьян, отметим: ни Клюев, ни Клычков никогда не скрывали того, что Пушкин питал их духовно и эстетически. Но ни у кого из новокрестьянских поэтов пушкинские мотивы не

выразились так определенно, как в лирике Есенина. Р.В. Иванов отметил «пушкинизм» как свойство поздней лирики Есенина[38]. Пушкин стал мерилом не только творчества, но и образа жизни поэта. Это и полудетское ряжение в «пушкинский» цилиндр, и эпикурейство, правда, обостренное есенинским эпатажем; это бунтарские утопии 1910-х гг., это и попытки найти согласие с властями и почувствовать себя государственником (в 1924 г. он даже написал стихотворение с пушкинским названием «Стансы», в котором так же был дружелюбен к власти), это стремление принадлежать себе, это осознание своей бесприютности и обреченности «на изгнанье» («Пушкину», 1924); это донжуанские мотивы его любовной лирики. Наконец, это ранняя, насильственная смерть. В Пушкине он искал оправдание своей скандальности. Поздняя лирика Есенина отразила прямо-таки пушкинское желание покоя и воли, и, как Пушкин, он готов был принять все — и горести, и радости. Своего «Пугачева» (1921) он создал с оглядкой на «Капитанскую дочку» (1836), в композиции «Анны Снегиной» (1925) есть черты «Евгения Онегина» (1831), в «Черном человеке» (1923, 1925) — реминисценции «Моцарта и Сальери» (1830)... Эти и многие другие примеры говорят о том, что Есенин сознательно обращался к учительству Пушкина. «Русь советская» (1924) начинается: «Тот ураган прошел. Нас мало уцелело. / На перекличке дружбы многих нет». Реминисцентный фон прояснен абсолютно: «Чем чаще празднует лицей...» (1831). В. Чернявский вспоминал, что Есенин однажды «утром, едва проснувшись, читал <...> только что написанную им “Русь советскую”, рукопись которой с немногими помарками лежала рядом на ночном столике»: «Я невольно перебил его на второй строчке: “Ага, Пушкин?” — “Ну да!” — и с радостным лицом твердо сказал, что идет теперь за Пушкиным»[39]. Отказавшись от имажинистской искусственности образа, он обратился к пушкинской строгости и 20 декабря 1924 г. написал Г. Бениславской, вольно цитируя «Домик в Коломне» (1830): «К чему же? Ведь и так мы голы. Отныне в рифмы буду брать глаголы»[40]. Пушкинские стилевые традиции в лирике Есенина были узнаваемы; его корреспондентка Л. Бутович писала ему 22 августа 1924 г. о том, что «Возвращение на родину» (1924) воспринимается как неизданная глава «Евгения Онегина», что в нем «пушкинская насыщенность образов и его легкость простых рифм», что Есенин владеет «тайной простых, нужных слов» и из них он создал «подлинно прекрасное»[41].

3

В новокрестьянском литературном пространстве встретились непохожие друг на друга поэты. Одни обращались преимущественно к философской лирике, другие — к миру чувств, третьи — к описанию крестьянской жизни, четвертые развили в своем творчестве множество тем, не выделяя приоритетных. Одни были новаторами в поэтике, другие следовали классическим образцам, третьи в основном опирались на традиции фольклора. Например, творчество Ганина и Ширяевца эстетически и тематически лег-

че противопоставить, чем искать общие тенденции. Первый был поэтом-философом, второй «песельником».

Вершина философской лирики *Алексея Ганина* — собрание поэтических миниатюр «Мешок алмазов». В «мешке» собраны парадоксы истории и частной жизни. По-видимому, Ганин вывел для себя закон онтологического парадокса: пурпур мантий становится ветошью, алмазы превращаются в дым и пыль и т. п. Все оборачивается своей противоположностью. Материалом для этого умозаключения послужила современная политическая конкретика.

Одна из сентенций «Мешка алмазов» — «Вчерашняя беда сегодняшней не горше». Но поначалу Ганин испытал чуть ли не грандиозный восторг перед сотворением нового мира. Он был во власти мифологии: «орел огнекрылатый» принес ему весть о том, что все объято гигантским мятежом — огнем, поглощающим деревни и города и рвущим «ночную твердь и облачную длань». Ганин призывал «державных мужей» не бояться бурь, потому что бури — освободительные: державу употребят как детский мяч, а скипетр как ручку для кнута пастуха. Но после романтического максимализма пришло время ужаснуться. Ганин, освободившись от иллюзий, в той же книге описал поистине библейский страх: «земля запахнет тленьем», человек станет сиротой меж сирот.

Мифологический сюжет его поэмы «Былинное поле» (1917—1923) прочитывается как рассказ о современных крестьянских самообольщениях и заблуждениях. Правнук Микулы мечтает вспахать поле, добраться до края земли, где воля «и Лады кольцо золотое». Лада — космогоническая дева, она «за лебедем красным плыла над дубровой», ее косы — золотые озера. Ради освобождения Лады из плена Ночи герой дерзает обогнать Солнце и гибнет. Ганин ввел в поэму и мотив наивности крестьян: мужичья рать сбита с толку сторонними речами о народном счастье и о горькой доле. Поэт, как герои его поэмы, обманулся революционными надеждами на всеобщее счастье. В «Мешке алмазов» он высказал мысль о том, что ему надлежит быть вне схватки: «А мир широк, как я. Не будь ни тем, ни этим». Однако в действительности Ганин не смог быть «ни тем, ни этим»: ордер на его арест был подписан 1 ноября 1924 г. Ягодой. Поэт предчувствовал свой арест. Покойная О.Н. Вышеславцева, тайная монахиня Мария, рассказывала мне, как накануне он пришел к ней домой и сказал: «Ну, охота за мной хорошая идет, други. Пожалуй, что мы не увидимся больше».

При аресте у Ганина обнаружили тезисы антиреволюционного содержания. В них говорилось, что Россия «ныне по милости пройдох и авантюристов повержена в прах и бесславие»[42]. Этот же мотив есть и в «Стране Негодяев» (1923) Есенина: «Пришли те же жулики, те же воры / И вместе с революцией / Всех взяли в плен...». В тезисах говорилось также, что РКП не столько политическая партия, сколько воинствующая секта, что крестьянское население подвергается террору, что Чека и Ревтребуналы чинят произвол, что марксизм псевдонаучен, что целью большевиков является гибель не только России как христианского государства, но и христианско-

европейского Запада и Америки. Этими сентенциями тезисы напоминают эмигрантскую публицистику. Они и стилистически близки статьям из эмигрантских газет. Лишь один пример: «Эти изуверские секты под видом дипломатических и торговых представителей русского народа всюду рассылают своих агентов-проповедников, чтобы успешней делать свое противное всякому здравому смыслу дело, чтобы всюду организовывать отделения своей секты, чтобы всюду сеять раздор, человеконенавистничество, чтобы всюду разжечь братоубийственные внутринациональные бойни <...>»[43].

Тезисы, конечно, для чего-то или для кого-то предназначались. На допросе Ганин сказал, что готовил их для своего романа. С.Ю. Куняев писал, что поэта расстреляли как «главу ордена русских фашистов»[44]. Фашистский орден — это вымысел репрессивных органов. О.Н. Вышеславцева высказала мне свое предположение, что Ганин, в силу своей оппозиционности, мог руководить антибольшевистской организацией. В стихотворении «Отход» привлекает внимание теза: «У мудрых цели нет, у мудрых нет беды». Видно, что слово «мудрые» здесь синоним эпитета «благоразумные» и что поэт сознавал гибельность своего пути. Претензии мудрых, возможности разума, пожалуй, самая яркая тема Ганина.

Свой разум Ганин оценивал как вторичное, заемное знание: «Осёл мой — разум мой, пшеницей мудрых сытый». В «Мешке алмазов» есть едкая мысль: в чашах мудрецов налито прокисшее вино. Там же встречаем замечательный образ: стада его собственных дум «рассыпались по пастбищам времен», поэт доверил их пасти волшебному жезлу, но думы-стада побиваемы бичом «колючих мух безумья». Осознанно или нет, но Ганин развивал гумилевскую тему умственной гордыни. О пределах разума Гумилев писал и в рассказе «Скрипка Страдивариуса» (1909), и в «Балладе» из «Романтических цветов» (1908), и в других произведениях. В свою очередь Ганин напоминал о том, что человек — лишь игла в Божественной руке. Тема непретенциозного ума особенно проявилась в русской литературе в постсимволистский период. Вызов Богу, судьбе, року, соревнование с Небом — все это уже выглядело инфантильными играми. В позднем творчестве Вяч. Иванова прозвучала тема «неумствующего ума» («Когда б лучами, не речами...» из «Римского дневника 1944 года»). Обэриутов привлекала идея необъяснимости, непознаваемости Вселенной. В стихотворении «Меркнут знаки Зодиака...» (1929) Н. Заболоцкого человек, этот «беспокойный прах земли», бьется над познанием обитателей тварного мира, но: «Кандидат былых столетий, / полководец новых дней, / Разум мой! Уродцы эти / непонятны для людей». В. Ходасевич писал не о дерзком уме, а об уме-труженике: «Трудолюбивою пчелой / Звеня и рокоча, как лира, / Ты, мысль, повисла в зное мира / Над вечной розою — душой» («Трудолюбивою пчелой...», 1923).

Такие версии темы разума не вполне отвечали эпохе социалистических завоеваний. Ганин в 1919 г. написал поэму «Разуму». Он так обращался к разуму: «Мой бедный шут, мой поводырь слепой». Позже в прозе Клычкова появляется образ человеческого ума — слепого котенка. Лирическому герою Ганина кажется, что он подошел «к вратам последней тайны», но

его разум все еще тешится игрой — он кривит лицо, звенит бубенцами, натягивает колпак, впадает в бред, пускается в дикий пляс. Болезненный экстаз разума заставляет душу покинуть человека — и человек погружается «в туманы лжи, злословья», оказывается «во чреве Ночи». Это чрево описано сюрреалистически: «Разинув пасть, рычал чугунный Гад, / Глотая звезд спадающие гроздья», «Из саванов глазели мертвых лица». Поэт сознает, что гордый разум привел к «последнему порогу», и увещевает его: «Молись, мой Шут, снимай свой балахон».

По Ганину, разум не способен к высшему познанию. В таком повороте проблемы усматривается и антикантовское уничижение разума. Кант полагал, что разум, как и заданные разумом идеи, есть «высшее судилище всех прав и притязаний», он не может быть «источником первоначальных заблуждений и фикций»[45], и даже сама душа есть проявление *я* как мыслящего существа[46].

Стремление к величью Ганин считал пороком, как и корысть, зависть, искушение славой, лесть, рабство. Этому перечню из «Мешка алмазов» поэт противопоставил единственную и бесспорную добродетель — труд: мозоль священней «библий и скрижалей».

Совершенно в иной тональности раскрывалась в лирике Ганина тема веры. Он верил в ангелов: «И на скорби с небесного клироса / льется пенье бесплотных детей» («Отгони свои думы лукавые...»). Верил в Бога. В близком молитве стихотворении «Не правда ль, добрый Бог?..» поэт умолял Господа в белых ризах дать ему покой и тепло, избавить от нужды: душа избита пинками, плоть расплакалась «затасканным щенком». Ганин верил в конечность времени и в победу вечности: витязи «на огненнорыжих, крылатых конях» одолевают Змия — и «Вечность победу поет, / И Время кончает губящий полет» («Из облачной рощи, с небесных полей...»). В этой теме явно присутствуют мотивы поэзии В. Соловьева. Время, как утверждал Ганин, обманчиво, земное веселье невечно («Кто-то тихо пропел за полями...», 1918–1920). Он верил в воскресение, в преображение. В «Воскресении» поэт пребывает в состоянии смертного сна («Совою смерть плыла, шурша крылом»), но вот он слышит «в громах родившееся слово» — наказ Господа встать из гроба; воскресший, он новым взором видит землю «белее облаков», видит таких же воскресших — они «тихо шли рядами» на судный холм, а душа отделялась от бренной плоти. Вера Ганина была утешительной: Господь не творит суда над ослепшим стадом, смиряет гнев и объявляет «светлый пир». Поэт, как и Есенин в «Инонии», возжелал Бога не наказующего, но прощающего.

Его представления о счастливой крестьянской жизни выразились в мистической идиллии, напоминающей созданный Клюевым и Есениным образ рая — сытого, братского состояния. У Ганина читаем: «Где золотом крыты дворцы и изба, / На кровлях — петух, у окошек — резьба. / И люди вкушают за браным столом / Медовые хлебы под птичий псалом» («Из облачной рощи, с небесных полей...»). Город в его изображении похож на адовы глубины. Он показал чрево города, по смрадным переулкам которого идут две тени — Смерть и Зло, а по улицам бродит «невидимый палач»

голод; заря в городе — «кровавая прореха», все пространство погружено в «смердящий дым». Картины блоковского города узнаваемы в образах вроде «Хвостом Дракона вился в небо / Зловещий дым фабричных труб» («В Твоем ли чреве зрели боги...»).

Свои тревоги, свою немощь поэт показывал через экспрессивные пейзажи: «Багряное крыло раскинула заря, / роняя в тучи золотые перья», «Пусть снова вороном хлестнется ночь в поля» («Отход»); «В нагих полях бредет в сермяге День, / Обрывки зорь за полы небо прячет» («В нагих полях бредет в сермяге День...»); «Смеялось небо желтым смехом» («В Твоем ли чреве зрели боги...»). Но природные состояния и умиротворяли поэта. Например, месяц «белую прядь бороды / Полощет на синем затоне воды» («Из облачной рощи, с небесных полей...»); «И солнце — небесный жених / Овец златорунное стадо / Пасет на горах золотых» («Взманила мечтами дорога...»)

Любовная лирика Ганина скорее философского звучания, чем интимного. Мы мало что знаем о его возлюбленных. У поэта была жена. Ее имя — Гильда, она была эстонкой. Гильда родила поэту дочь Валю. Но Ганин переехал в Москву — и Гильда его не дождалась, ей пришлось вернуться в Эстонию. Она умерла в Тарту в 1937 г. Из воспоминаний М.Л. Свирской стало известно, что З. Райх поначалу связывала свое будущее с Ганиным: «Ей казалось, что если она выйдет замуж, то выйдет за Алексея. Что с Сергеем ее связывают чисто дружеские отношения»[47].

Ганин создал образ не просто мистической избранницы. Она была демонической. Что-то вроде Лилит. Она опалила его два крыла «злым дыханьем». Их отношения — это экстаз: «А Ты огнем моих лобзаний, / Бросая в небо звездный плат, / Ушла прекрасной в отсвет ранний / Иных влюбленных целовать» («В Твоем ли чреве зрели боги...»). Ради этой «сладчайшей жены», этой «быстрокрылатой» он отверг «земные ласки жен», покинул «мирный кров», с ней он подошел в «черте небытия», о чем и рассказал в стихотворении «Уж твердь темна и искрится огнями...». Из строк:

...священные колосья
Я сжал с холмов, где в злаках жизнь вечна,
И в дар Тебе на Солнечного Лося
Навьючил тюк отборного зерна.
И все гляжу: над белою страною,
Где стянут мир последнею чертой,
Мелькнет ли вновь багряною зарею
Твое кольцо, твой пояс золотой —

видно, что герои любовного сюжета экстазом возвышены до сверхчеловеческого естества. Наделяя возлюбленную сверхъестественной, ангелоподобной природой, поэт даже придает ей андрогинные черты: «И кто Ты? Чаша зла в красе женообразной / Иль отрок». Отрок... «И если ты готов для певчего рассвета» («Не знаю, с кем вчера я ласков был и нежен...»)

Александр Ширяевец покинул родину в 1905 г., до 1922 г. он обосновался в Туркестане, жил в Ташкенте, Коканде, Чарджуе, Бухаре. С 1908 г. начал печататься в туркестанских газетах, с 1911 г. его стихи появлялись в столичной периодике. Благодаря редактору «Народного журнала» Е.К. Замысловской Ширяевец заочно знакомился с литературной ситуацией в столице, она же в феврале 1913 г. сообщила ему о Клюеве, дала Клюеву для прочтения стихи Ширяевца, убеждала Ширяевца в необходимости написать Клюеву. В том же году началась переписка поэтов. Послания Клюева были доброжелательными и учительскими. В декабре 1913 г. он написал Ширяевцу, что в его стихах он не может «уловить их души», что в них нет «древнего воздуха, финифти и киновари, которые должны бы быть в них»; сожалел о том, что Ширяевец живет в «Бухарщине», а не в Каргополе и не «в старой Ладоге»[48]. Клюев постоянно предостерегал своего адресата от литературщины, от влияния богемы и даже советовал не торопиться с изданием книги. Сам увлеченный А. Добролюбовым и Л. Семеновым, он рекомендовал Ширяевцу получше узнать этих поэтов — они настоящие, они живут в бедности, они оставили богему... Ширяевец внимал Клюеву, он согласился с ролью ученика, потому что считал Клюева самым выдающимся и самым самобытным из современных народных поэтов. 18 марта 1914 г. он писал В. Миролюбову: «Я стараюсь поступать по его указаниям, но все равно таким сильным, как он, мне никогда не быть — таково мое искреннее мнение о себе»[49]. Клюев верно определил главные черты стихов Ширяевца, в 1919 г. отозвавшись о его поэзии так: Ширяевец известен «своими нехитрыми песнями, звонко сложенными, затаившими в себе нечто от красных песельников Степана Разина, удалых разгулий великой русской реки»[50]. В стихах Ширяевца, опубликованных при его жизни, было не много тем, они не отличались философской сложностью, психологической глубиной. Но Ширяевец не был в тени Клюева и сложился как самостоятельный поэт, со своим лирическим, индивидуальным, с одной стороны, а с другой — близким народно-поэтической традиции восприятием мира. Клычков справедливо писал о простоте его стихов, даже примитивности формы, но писал и о том, что его поэзия трогает «предугаданностью»[51] конца.

Отношение Ширяевца к событиям его времени в целом не отличалось от позиций других новокрестьянских поэтов. Он радостно встретил Февральскую революцию, в лирике прославлял красный звон, волю, поверил в то, что революция вылечит вековые раны народа и что крестьянин займет в дальнейшей жизни страны главное место. Тема крестьянства сквозная в его поэзии. В мужицкой жизни он ценил патриархальность, духовную связь с предками; в «Мужикослове» он писал: «Вот встают они, праотцы, деды, отцы мои, / Мужики, мужики, мужики!». Ширяевец вовсе не склонен был видеть в крестьянине только кроткого страстотерпца, в его лирике есть и мотив меча, и мотив креста, наравне с образами святых угодников появлялись образы Пугачева и Ермака. Он выразил свое представление о национальном характере, писал о жизнелюбии русских, об их воле и вере в родину. Он же выразил и лирическую, мечтательную, чувствительную суть народа. Особенно ему это удавалось в стилизациях девичьих песен с обяза-

тельными мотивами гадания о суженом, страха перед плясом бесов и т. д. Обратившись к фольклорной поэтике, Ширяевец показал поэтическое отношение народа к человеку и природе. «Месяц скатною жемчужиной / Льет узорные лучи» («Гадание») — таких совершенных с точки зрения фольклора образов у него достаточно много.

Революцию поэт понял как «холопский рассвет», справедливое возмездие народа за мученическое прошлое «чернокостников-смердов» («Мужикослов»). А когда увидел, что герой Октября — пролетарий, а крестьянину отведено место на задворках истории, занял антибольшевистскую позицию. Он даже не хотел публиковать свои стихи под одной обложкой с произведениями пробольшевистских авторов. По поводу одного такого сборника писал его составителю 11 августа 1921 г.: «Участвовать в *агитационном* сборнике и конкурировать с Демьяном Бедным и иными "пролетариями", вкушающими кремлевские пайки, я не согласен, почему будьте добры вернуть все посланное Вам»[52]. Он упрямо воспевал Китежскую Русь, к городу, к идеологии города, к эстетике города относился настороженно.

В поэтике Ширяевца сочетались классический язык и фольклорная образность. Имажинистские пристрастия Есенина он понял как измену, называл Есенина блудным сыном и считал, что город загубил поэта. Пророки выходят не из кафе, город плодит лишь «похабных Маяковских»[53], а новых Менделеевых и Пушкиных даст только деревня. К есенинской Инонии Ширяевец относился как к заблуждению, был саркастичен по поводу мечтаний о переустройства мира. Надо заметить, что он практически не переболел революционно-мистическими иллюзиями Клюева, Карпова, Есенина. В отношении политических событий он проявлял здравый смысл.

Ширяевец переехал в Москву лишь в 1922 г. Приют он нашел в доме Герцена на Тверском бульваре. Там же жили Клычков и Орешин. Его быт был неустроен, он жил в коммунальной комнате, по сути, в общежитии, письменным столом служила толстая книга на коленях, обеденным столом был подоконник, поэт спал на прогибающейся железной кровати, вместо шкафа была корзина. В Москве он практически нигде не служил, жить мог только на гонорары, которые шли на ремонт то обуви, то подкладки одежды. Его публичные выступления не всегда были удачными — порой он, провинциал, бывал обруган «бульварной сволочью»[54]. Он увидел, что в Москве много чужих, что московская публика «лакированная»[55], и даже мечтал перебраться поближе к Волге, в Казань.

Поддавшись на уговоры, вступил в пролетарскую литературную группу «Кузница», но в 1923 г. был исключен — «Кузница» отказалась от смычки с деревней. Он чувствовал себя ненужным не только среди «лакированных» и «пролетариев», но и вообще в стране. Это стало особенно ясно, когда цензура задержала выпуск «Мужикослова» из-за мистических сюжетов, в связи с чем 1 апреля 1923 г. поэт писал своему другу Поршакову: Христос изгнан из социалистического отечества, своей поэзией он «коммунистических лбов» не прошибет, а печать... «не забывай, в чьих руках печать»[56].

Есенинское «Мы теперь уходим понемногу...» (1924) написано через несколько дней после смерти Ширяевца. Есенин просил похоронить себя

на Ваганьковском кладбище, потому что там обрел последний приют Ширяевец. Найти могилу поэта легко: если встать лицом к памятнику Есенину, она окажется наискось справа. Ее всегда помогут отыскать те, кто постоянно обитает у могилы Есенина. На надгробье высечена настоящая фамилия Ширяевца — Абрамов.

4

Философское и гражданское осмысление новокрестьянскими поэтами русской жизни 1920–1930-х гг. не могло не отразиться на их представлениях о миссии поэта и поэзии. Под влиянием трагических условий сложившиеся в 1910-е гг. умозрительные версии о назначении поэта в последующие десятилетия были переосмыслены.

Как известно, Платон полагал, что правителями в идеальном государстве должны быть философы, а поэтов оттуда нужно изгнать, поскольку поэзия не отражает истины, она подражательна, творит призраки и нарушает душевную гармонию. Поэт, по Платону, — человек несведущий, «с помощью слов и различных выражений он передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит»[57]. Но с XVIII в. в русской орденской поэзии бытовала амбициозная и популярная вплоть до XX в. концепция поэта-пророка, которому доверена высшая истина. Близка, хотя и не тождественна, этой концепции идея символистов о теургической поэзии. Впоследствии об исключительности поэта писал Д. Андреев в «Розе мира» (1950, 1958): он — вестник, который дает людям почувствовать высший свет, льющийся из «миров иных». И все же с позиций своего времени Андреев оспорил веру в неподсудность поэта: вестник, обладая высшим знанием, может и не выполнить своей миссии, оказавшись жертвой внутренних противоречий. Литература XX в. дает достаточно примеров утопий и лжепророчеств.

Взгляды новокрестьянских поэтов на свое предназначение не были едиными. Отметим, что большинству из них была близка теургическая концепция творчества. В теурге скрыта перерождающая мир сила, он — соработник Бога в восстановлении гармонии, наследник творчества природы, сознательный преемник творческих усилий Мировой Души, создатель религиозно освещенных творений. Мысль о креативной силе поэзии была новокрестьянами поддержана, как и мысль об особом знании поэта, его сверхчеловеческих возможностях. Однако символистская поэзия — не единственный интеллектуальный «бульон», в котором вываривалась новокрестьянская концепция творчества. Хлебников вообще писал о своей космогонической сути, вселенской — и пространственной, и временнóй — универсальности: он и косу плетет из Рейна и Ганга, он и дитя Выдры, и Евклид, и Аменхотеп IV и пр. Маяковский мыслил себя пророком нового мира, в поэме «Человек» (1916–1917) он — новый Ной, избранник со своим Вифлеемом, глашатай солнца. К Маяковскому новокрестьяне относились враждебно, потому о его влиянии говорить не приходится; к Хлебни-

кову были лояльны, но согласимся с Е.Г. Эткиндом: влиянию Хлебникова «не подверглись Ахматова, Есенин, Клюев, Волошин, многие другие»[58]. Можно предположить, что новокрестьянская версия поэта-апостола, поэта-пророка родилась не столько благодаря символистам, сколько вопреки им, как ответ столичным эстетам. В то же время у действительно близкого символистам Клычкова — в молодости он посещал кружок Эллиса, был знаком с С. Соловьевым, издавался в «Альционе» — не было никаких претензий на собственную исключительность. Напротив, у Клюева, с символистами дружбы не водившего, хотя и знакомого с Блоком и Белым, претензия на избранность была колоссальная. Кстати, Блок и Белый, им чрезвычайно заинтересованные, в какой-то степени ее усиливали.

Новокрестьяне, веря в свою духоносность, исполненные серафизма, все-таки не следовали главному символистскому мифу о жизнетворчестве, не подменяли подлинную жизнь представлениями о ней, они не склонны были считать, что в художественном символе жизнь художника и произведение сливаются воедино. Но некоторые из них пошли дальше символистов, уверяя читателей в том, что поэт сакрален. Не просто пророк, не просто теург, а сакрален! Впрочем, этим они также отвечали духу Серебряного века. Ведь увидела Цветаева в Блоке божественную природу («Стихи к Блоку», 1916–1921; «Подруга» и «Вифлеем», 1921). В записных книжках Ахматовой читаем о Клюеве: «Но я уверена, что у него была мысль сделать из меня небесную градоправительницу, как он сделал Блока нареченным Руси»[59]. Еще одно принципиальное замечание: в отличие от модернистских версий, новокрестьяне не мыслили себя учениками дьявола и не подозревали в сатане «непонятого Учителя Великой Красоты» (З. Гиппиус. «Гризельда», 1895). Но взгляды их на собственную роль, развивавшиеся в контексте богоискательских тенденций эпохи, были достаточно дерзкими.

Прежде всего это касается позиций Клюева, который и в 1920-х продолжал настаивать на своей сакральности. Он мог самоуничижительно заметить: «Я поэт — одалиска восточная / На пирушке бесстыдно языческой» («По керженской игуменье Манёфе...», между 1916 и 1918). Но такие оговорки редки. Он считал себя потомком Аввакума, в ранние годы в Соловецком монастыре воспринял хлыстовскую мысль о себе как Христу подобном, в молодости, по его словам, сблизился с юношей из библейского рода Мельхиседеков — словом, имел все основания полагать, что он «боговидящ и свят», сын сорока титанов-отцов («Мать», 1921). В 1922 г. написал поэму «Мать-Суббота», в которой создал неомиф о своем рождении от непорочного зачатия. «Сладок Отец, но пресладостней Дух», — сказано здесь. Рожденный от Духа поэт творит духостихи. Даже не творит, а рожает. В своей манере Клюев сдабривал мистику натурализмом: «Песенный мерин — багряный супруг — / Топчет суставов и ягодиц луг, / Уды мои, словно стойло, грызет, / Роет копытом заклятый живот».

Но проходили годы, и уже иная тема все более увлекала Клюева — ответственность поэта, высокие цели творчества. Перед ним была задача: есть «невидимый народный Иерусалим», святая Русь, «есть души, связанные между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога»,

«план этот — усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия»[60], и поэт призван воплотить этот план. В 1928 г. в «Погорельщине» он, изображая гибель старообрядческого мира в советское время, писал о своей миссии: «Нерукотворную Россию / Я, песнописец Николай, / Свидетельствую, братья, вам!»

Он написал «Плач о Сергее Есенине» (1926) — о загубленном поэте, о духовно инфантильном Есенине, который изменил истинному смыслу искусства, не нашел в себе сил спасать мир и ушел от Клюева «разбойными тропинками», стал «новым Иудой». Причем в 1921 г. он предрек Есенину Иудину смерть: его тропа ведет к «Иудиным осинам» («В степи чумацкая зола...»). В «Плаче...» Клюев был непримирим: «Помяни, чёртушко, Есенина / Кутьей из углей да из омылок банных!» В начале 1930-х он увидел сон в дантевском духе: Есенин — мученик ада, ледяного пространства. Разрыв его с Есениным был болезненным: сблизившись с имажинистами, Есенин окончательно освободился от влияния своего учителя, и даже впоследствии, отойдя от имажинизма, сохранил свою самостоятельность. Чувства, непосредственность лирических впечатлений поглотили премудрость, прививаемую ему Клюевым. Автор «Матери-Субботы» не был согласен и с выбором Клычкова: ему казалось, что путь Клычкова не отвечает религиозной миссии творчества, апостольскому служению истине. В клюевском сновидении «Два пути» (1922) творчество Клычкова показано лишенным пророческой глубины, учительства, провидения — так... что-то вроде Марка Твена, Ростана, Д'Аннунцио. Клюев как бы сетовал в своем сновидении: это и путь Есенина! Его же, клюевский путь — иной, там не кактусы растут, а каштаны и молодые дубы, там не черные маски Клычкова или Д'Аннунцио, а золотые маски Сократа, Данте, Магомета, Сакья-муни! Однако отметим: в представлениях Клычкова о назначении поэта было целомудрия, на наш взгляд, гораздо больше, чем в концепции Клюева. Взгляды Клычкова — при всей его настороженности по отношению к акмеистам — были близки позициям Гумилева. Человеческий гений «убогий», он ничтожен перед Божественным: «Лишь небу ведомы пределы наших сил», как писал Гумилев в «Молитве мастеров» (1921).

В 1920–1930-е намного искренней мотивов своей сакральной исключительности в поэзии Клюева звучал мотив творческой несвободы, которую переживали все новокрестьянские поэты. В «Клеветникам искусства» (1932) Клюев упрекал идеологов-«нетопырей» за то, что они сделали из поэтов маргиналов и страдальцев: «Пегасу русскому в каменоломне / Нетопыри вплетались в гриву / И пили кровь, как суховеи ниву», — однако все же верил в неиссякаемую силу и волю свою, Клычкова, Ахматовой, Васильева. «Клеветникам искусства», как и «Погорельщина», — причина ареста Клюева. Во всяком случае, Ахматова, записывая в «Листках из дневника» о том, как Мандельштам читал ей на память отрывки из этого стихотворения, назвала его «причиной гибели несчастного Николая Алексеевича»[61]. Оттуда она взяла (по памяти) строки о себе как эпиграф к «Решке» — второй части «Поэмы без героя» (1940–1963): «...жасминный куст, / Где Данте шел и воздух пуст...»

В силу разных причин изменилось мнение Есенина о собственном назначении. Клюев в Есенине поначалу увидел богоносную силу. Есенин же, приняв клюевскую мистификацию, называл его апостолом: «Апостол нежный Клюев / Нас на руках носил» («О муза, друг мой гибкий...», 1917–1918). Если в юношеских «Больных думах» (1911–1912) Есенин романтически сотворил из своего *я* одинокого и страдающего поэта, то впоследствии он придал этому образу библейские черты избранника. Помимо мистических претензий Клюева в формировании есенинской версии поэта гораздо бóльшую роль сыграли детские впечатления от знакомства с библейскими сюжетами. По воспоминаниям Вс. Рождественского, Есенин высказался однажды так: «Мне понравилось, что там все так громадно и ни на что другое в жизни не похоже. Было мне лет двенадцать — и я все думал: вот бы стать пророком и говорить такие слова, чтобы было и страшно, и непонятно, и за душу брало. Я из Исайи целые страницы наизусть знал»[62]. Есенин принимал на себя роль посвященного в Божественные тайны пророка, носителя библейской пастушеской ментальности, как Амос, и в «Ключах Марии» (1918) утверждал: все творчество и вся философия есть плод пастушеских дум. Он уверовал в то, что храним: «Я поверил от рожденья / В Богородицын покров» («Чую радуницу Божью...», 1914), и уверял, что он пророк Инонии и даже восьмикрылый ангел, что «говорит по библии», что в его Инонии будет жизнь без страданий и без жестокого Бога («Инония», 1918). Как избранный, он полагал, что обладал особым, как и пушкинский пророк, зрением — двойным. Двойными были слух и чувство. Вот здесь уже не было ложных претензий. Но Есенин как бы и смущался, величая себя ангелом и пророком. Пушкинский поэт был и слабым человеком, ничтожным, даже самым ничтожным из ничтожных («Поэт», 1827), «гулякой праздным» («Моцарт и Сальери», 1830). И Есенин публике говорил: я хулиган, хам, разбойник, конокрад! Наконец, он «всего лишь уличный повеса» («Я обманывать себя не стану...», 1922). Но есть еще одна ипостась поэта: Есенин стал воспевать активное противостояние большевикам, и в «Стране Негодяев» (1922–1923) его двойником стал Махно. Да и в лирике был создан образ поэта, разделявшего позиции повстанцев.

Получилось так, что Есенин и Клюев, независимо от прежних мистических искушений, в советскую эпоху непостижимым образом оказались действительно наделенными апостольской миссией, их поэзия пронизана любовью к Богу, миру и человеку, в ней есть покаяние, есть противостояние злу. Г.В. Свиридов замечательно сказал: «Для меня они — величайшие русские поэты нашего века, есть нечто апостольское в их типах: нежное — от Иоанна в Есенине и суровое — от Петра в Клюеве»[63].

Пример поэта-повстанца явила судьба Ганина. Сам он в силу понятных причин не призывал в лирике к активному противостоянию власти, но хорошо знавший его Карпов уже после расстрела поэта посвятил ему стихотворение «В застенке», в котором писал: Ганин погиб за то, что «поднял, как знамя, / Божественный огонь — родной язык», за осознание того, «что племени родного / Нельзя отдать на растерзанье псам»; задачей Ганина, по Карпову, было следующее: «Чтобы в России дьявольская сила /

Мужицкую не доконала выть». В произведениях Ганина вопрос о миссии поэта звучит достаточно традиционно. Поэты, как провидцы, — «питомцы вечных тайн», «священное зверьё», рожденное «дыханьем звездных сфер», их облик по-библейски великолепен: в глазах лирического героя «семь звезд, семь центров мира», его рога горят «излучинами радуг», в его клыках «гнездятся песни бури» («Рожденные в веках дыханьем звездных сфер...»). Поэту открывается горний мир, в стихотворении «Гору скорби День взвалил на плечи...» описывается величественное видение: «И узрел мой взор преображенный / По заре ходящих Серафимов, / И в заре целующую землю / Золотые пальцы Саваофа». Подобное встречаем в лирике и прозе Клюева, который, как Иоанн, мог быть «в духе».

В ганинской версии поэт — это универсум. Тут определенно возникают аллюзии на образы Хлебникова и Клюева. Например, в «Мешке алмазов» Ганин писал: «Под черепом моим: пространства, боги, бури», «А мир широк, как я. / Не будь ни тем, ни этим, / Паси свои стада у солнечных высот», поэт летит «в предел веков с разорванных орбит». Поэт — это космическое существо. В стихотворении «Из облачной рощи, с небесных полей...» создан сюжет о планетарных силах поэта: четыре Ветра-Огня мчат его на своих могучих крыльях над «царством, где Вечная Ночь / В угрюмых хоромах томит свою Дочь», над царством озер, «где Месяц-кудесник раскинул шатер», над «царством грядущего Дня». И конечно, поэзия вечна: после смерти поэта голос его «в ветре, в звездах слышен будет...» («Отход»).

И миф и реальность в новокрестьянских представлениях о творческой личности были противоположны пропагандируемому принципу партийной тенденциозности в искусстве. Первейшим раздражителем для этих поэтов стал Маяковский. В его отношении к ним проявлялась нескрываемая саркастичность, даже грубость. Благосклонность он выказывал только к Орешину. Прозвучавшая в творчестве Маяковского антитеза его поэзии и лирики «мужиковствующих своры» («Юбилейное», 1924) отозвалась в стихотворении Клюева «Есть Демоны чумы, проказы и холеры...», вошедшем в неопубликованный при жизни поэта цикл «Разруха» (1934): «Злодей, чья флейта — позвоночник, / Булыжник уличный — построчник / Стихи мостить “в мотюх и в доску”». Клычков в «Лысой горе» называл Маяковского «сатириком из “Известий” и соревнователем Демьяна Бедного»[64]. Тем самым новокрестьяне в который раз расписывались в том, что их собственная поэзия для государства совершенно бесполезна. Платон же утверждал, что в идеальном государстве допустима лишь поэзия, польза которой очевидна.

В 1920-е годы новокрестьянские поэты поняли, что, во-первых, они мечтали совершенно о другом социализме, а, во-вторых, им в новом строе отводилось место маргиналов, но никак не апостолов. Метаморфозы их представлений в общем-то отразили сквозную тенденцию развития русской поэзии XX в.: в начале века поэту нужен был весь мир, и в хлебниковских «Детях Выдры» (1911—1913) мир предстал островом по имени «Хлебников», а через пятьдесят лет поэту нужно было малое необитаемое пространство,

и И. Елагин в «Льдине» (стихотворение вошло в книгу 1963 г. «Отсветы ночные») просил для «мечтателей и одиночек» всего лишь льдину, но «без флага», «без гимна», «без парторгов».

5

До революции новокрестьянские поэты воспевали Китежскую Россию, крестьянский мир, религиозно освященный, органически связанный с космосом, с Богом множеством мистических актов. В предреволюционную и революционную пору они создали утопии о стране христианского социализма, в которой воплотятся идеалы любви и всеобщего братства. Орешин писал о братстве рабочего и крестьянина («Клич», 1918) и развивал тему социалистического рая: «Духом братства светлы и богаты, / Заживем на просторах ржаных!» («Деревня», 1921). В «Песни Солнценосца» (1917) Клюев создал символический образ красного солнца, которое вкусят «народы-Христы» и даже демоны. Славил революционное братство и Карпов в «Светлограде» (1917): «Когда взгремела в скифском поле, / Как гром, Архангела труба, / Сзывая к радости и воле / Убийцу, стража и раба». Большинство новокрестьян публиковалось в «Скифах», они полагали, что революция суть стихийное, космическое преображение земли. Ганин добровольно вступил в 1918 г. в Красную армию, служил фельдшером. Он верил в справедливость революции, о его отношении к самодержавию говорит стих «Всё прах, где правит прах» («Мешок алмазов»). Карпов в посвященном Ганину стихотворении «Заклинание России» (1917) описал революцию, благословляющую мир мечом, в звездной пляске. Орешин революцию сравнил с кровавым и суровым путем к солнцу («За солнце», 1919). В его поэме «Микула» (1922) через революцию совершалось обновление России, раскрывались планетарные возможности крестьянина: Микула мчался на земном шаре, звучали призывы сдвинуть вселенную и пр.

Но в 1920—1930-е гг. в творчестве новокрестьянских поэтов развились темы гибели староверского уклада, нравственного распада деревни, уступчивости человека дьявольским искушениям, исхода из России святых, победы дьявола. В советской эстетике было ослаблено внимание к трагическому, главенствовала идеология оптимизма. Поэзия новокрестьян советского времени полна подлинного трагизма.

Уже «Кобыльи корабли» (1919) Есенина говорили о том, что его революционный романтизм закончился. «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего» — эти строки обращены к большевикам. В «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922) зазвучала тема крестьянских восстаний, прошедших и грядущих: «Жалко им, что октябрь суровый / Обманул их в своей пурге, / И уж удалью точится новой / Крепко спрятанный нож в сапоге». Поэтически идеализировавший Ленина Клюев тоже быстро понял, что в революционной действительности братства нет. Осенью 1919 г. он из Вытегры сообщал В.С. Миролюбову о своем ужасном положении, об опасности как со стороны белых, так и со стороны крас-

ных, о своем страхе смертном: придут белые и повесят его вниз головой, не уцелеет он, пропадет, «как вошь под коростой, во славу Третьего Интернационала» — «ведь не комиссар», комиссары-то в подмосковном санатории «на готовом положении прохлаждаются»[65]. Революция загубила крестьянство — об этом он писал и в стихотворениях, и в поэмах «Деревня» (1926), «Погорельщина» (1928), «Песнь о великой матери» (между 1929 и 1934), «Каин» (1929).

Конечно, новокрестьянские поэты попытались найти свою нишу в Советской России. Их группа сохранилась, что было редкостью: объединения Серебряного века распадались, а новые группы как рождались, так и умирали. Клычков писал в «Лысой горе»: «В самом деле: за последнее время на наших глазах (кто не слеп) литературные направления вырастали и гибли с невероятной быстротой и в настоящее время не найдешь почти ни одной литературной группы, в которой не происходило бы внутреннего разложения <...>»[66]. В 1932 г. объединения упразднялись уже по партийному постановлению. Однако новокрестьянская группа не имела формального статуса, у нее не было своего журнала, не было деклараций. В октябре 1918 г. Есенин, Клычков и сочувствовавший им С. Коненков проявили инициативу по созданию крестьянской секции при Пролеткульте, но никаких последствий эта инициатива не имела. В конце октября 1923 г. Орешин, Клычков, Есенин, Клюев, Радимов, Карпов, Ширяевец, а также А. Чапыгин и талантливый крестьянский прозаик И. Касаткин (он принял Советскую власть, но участь его трагична — он был репрессирован) решили обратиться в ЦК РКП с прошением дать им возможность самостоятельно издавать свои книги. Речь шла о специальной редакции и о предоставлении отдельной сметы при Госиздате. Впрочем, письмо не было отправлено и проект не был реализован. Существенную роль в творческой судьбе новокрестьянских поэтов играл журнал «Красная новь» А.К. Воронского. Они публиковали там свои произведения, пожалуй, чаще, чем другие поэты: журнал напечатал 51 стихотворение Есенина, 24 — Орешина, 22 — Клычкова[67]. Избежала группа и творческого кризиса. Кроме того, поэты старались не втягиваться в литературную борьбу, не проявляли нетерпимости к противникам.

Однако их чужеродность Советской России была очевидной. Уже в 1923 г. они предстали перед судом общественности как идеологически и морально враждебная группа. 20 ноября было сфабриковано «дело четырех поэтов»: Есенина, Орешина, Клычкова и Ганина обвинили в антисемитизме. Они были арестованы, поскольку, сидя в московской пивной, высказали друг другу кое-что по поводу такой-то власти, а подслушивавшего их (и впоследствии донесшего на них) человека Есенин назвал такой-то мордой. Телефонный звонок Есенина Д. Бедному из сорок седьмого отделения милиции только осложнил их положение: Бедный призвал дежурного по отделению поступать по закону. Эпизод был использован, в частности в публикациях Л. Сосновского, как доказательство несоветского поведения и образа мыслей арестованных поэтов. Сосновский, человек Троцкого, был членом президиума ВЦИК. 10 декабря состоялся товарищеский суд. Поэты

отвергли предъявленное обвинение, в их защиту выступили В. Львов-Рогачевский, А. Эфрос, А. Соболь, М. Герасимов и другие. Товарищеский суд вынес обвиняемым общественное порицание. В печати новокрестьянских поэтов называли то попутчиками, то кулаками. У большинства из них было тяжелое материальное положение. Иванов-Разумник в письме к Андрею Белому от 29 ноября 1924 г. сетовал: «...Клюев очень бедствует, Алексеи Толстые благоденствуют. Всё в порядке вещей»[68]. Бедствовал и Карпов, ранее слагавший стихи во славу народной революции.

Пимен Карпов батрачил с восьми лет. Он был подпаском, ходил с отцом в город на поденную работу. Грамоте его обучил псаломщик. Когда ему исполнилось восемнадцать лет, он перебрался в город. Заработанные деньги в основном тратил на книги. В Петербург он переехал в 1905 г., работал чернорабочим на фабрике. И в периодике, и в книге «Говор зорь» (1909) он показал себя человеком, не удовлетворенным властью, мечтающим о кардинальных переменах и во всем обвиняющим интеллигенцию. Его мысли об интеллигенции и крестьянстве были поддержаны Л.Н. Толстым. Революционность Карпова была хлыстовского свойства. Примечательно, что и его роман «Пламень» (1913) написан в защиту хлыстов. Его поэтические книги появились в 1920-х гг., и они пронизаны хлыстовскими мотивами.

Карпов в революционной борьбе с 1905 г., в 1907 г. он был арестован, бежал из рыльской тюрьмы. Служа в армии, организовывал революционные ячейки среди солдат. В 1917 г. был избран в Учредительное собрание от партии эсеров Рыльского уезда, в 1918 г. стал депутатом третьего съезда Советов. И до Октября, и в первые годы Советской власти он высказывал мысль о том, что революция — это испытание, через которое народ, измучившись, получит очищение, обретет свой Салим, Иерусалим. Особенно кровав путь пахаря, но он приведет его в Светлый Град («Ты помолись о доле пахаря...») Образы вроде «Мы сошлись на распутьях кровавых» («Полуденный путь»), «Восток в заре кровавой плавал» («Светлоград») встречаются в лирике Карпова часто. Поэт предчувствовал, что и он обагрит землю своей кровью («Буйнозвездную и грозовую...»)

Его нигилизм, максимализм, хлыстовская страстность привели к тому, что в стихотворении «Самосожженцы» он провозгласил кормчим и пророком революции Антихриста, «красного дьявола», который сбрасывает с откоса «мир Отчий», поднимает свой батог — «матерых матросов». Революция для него — космическое действо, в котором участвуют и архангелы, и серафимы, и дьявол. В «Светлограде» все они оказываются едины в своем богоборчестве: и дьявол сзывает толпу «на шабаш ведьм и колдунов», и архангел вострубил, и серафимы повергли троны в «отческом раю», и все ангелы сошли с икон, и «За ними ринулась Россия, / Круша, безумствуя, разя». Поэта вдохновляли планетарные потрясения, к которым приводит революция: «Опрокинулись горы Кавказа, / Гималаи, как карточный дом» («Полуденный путь»). Таким образом, революция, по Карпову, полностью разрушает все устои во имя абсолютно иного бытия.

При этом он признавался в любви к России, «буйнозвездной» и «сирой», писал по-блоковски: «Все: и пытку ее огневую, / И печальную радость приемлю» («Буйнозвездную и грозовую...»). Карпов создал новый миф о России. Он утверждал, что Россия — это сторона хлыстов, звезднокормчих («Звезднокормчий»), что страстность и стихийность — национальные свойства. Он писал о «бесшабашном мужике», который отточит штык, зарядит ружье и пойдет за «пламенными знаменами», забыв об отце, матери и одергивая «попов долгогривых»; он отнюдь не укорял народ, когда называл его бродягой и странником, устремленным «туда, где демоны и где всему предел» («Скитальцы»).

Карпов революцию понимал как акт самопожертвования России ради любви к человечеству: она напоит миры свободой, а сама сгорит, как свеча. Но поэт сам чуть не стал жертвой. Точную, а часто и приблизительную дату написания стихотворений установить невозможно. Но уже в 1920 г. появился сборничек его откровенно антибольшевистских рассказов «Трубный голос». Собственно, и в стихах его ничего большевистского не было. Возможно, потому он и не ставил дат под большинством своих поэтических текстов, включенных в «Русский ковчег», — попробуй разберись, о какой революции идет речь. В год издания «Русского ковчега», то есть в 1922 г., он исчез из Москвы. В начале 1922 г. поэт отправился в свою деревню с единственным желанием засесть там за новый роман. Московскому библиофилу А.Б. Рудневу он сообщил 16 февраля, что у него дома был обыск, что его решили арестовать. В последующих письмах Карпов описывал свою бедность, указывал на всеобщее разорение, жаловался на нездоровье («в легких — коховские палочки, в ногах — ревматизм»)[69], на налоги, на то, что его принудительно «гонят на продработу» — он должен был составлять подворные списки. Ко всем бедам прибавилась еще одна — Главлит запретил его книгу рассказов. Вскоре переписка с московскими знакомыми прервалась, и о Карпове долгие годы ничего не было известно. Дело в том, что крестьянский мир, спасая Карпова, взял его на поруки под предлогом, что он был как бы не в себе, не от мира сего. Брат Карпова писал О.Н. Вышеславцевой: «Уважаемая Ольга Николаевна. На Ваше письмо считаю долгом ответить, что брат Пимен жив, но после перенесенного им потрясения болен физически и душевно настолько, что не всегда узнает своих близких. Заботятся о нем родные братья и сестры, хотя это и трудно при их нищете. В заключение приношу благодарность за внимание к ныне больному брату, просим не усложнять обстоятельств какой бы то ни было перепиской. Дело не в нас, а в том, что за Пимена, который ни в чем невинен, поручились им лично и имущественно крестьяне целого села и они-то, перенеся немалый страх, требуют молчания и жалобы не людям, а Богу. В этом, может быть, есть своя мудрость. Всего радостного. ФК.». Несомненно, Карпов и его брат предполагали, что письмо будет перлюстрировано. Поэт вновь заявил о себе в 1930-х. Известно, что после 1934 г. он был принят в Союз писателей, что приют он находил в квартире Клычковых в Нащокинском переулке и часто ночевал у них на сундуке, в котором хранились рукописи, что незадолго до войны он все же осел в Москве.

Так сложилась его судьба, отнюдь не пророка. Однако в 1910-е гг. он называл себя «солнцебогом и пророком» («Предутрие») и сетовал на то, что другие поэты-пророки «обезъязычены» («Дракон»). Особый статус поэта-крестьянина он объяснял его природным родством с солнцем: солнце — это «бурнопламенный мужик» («Стой, солнце, бурнопламенный мужик...»). Солнце-мужик оплодотворяет землю, и так происходит зачатье поэта: «А я, твой буйный отпрыск и твой плод, / Качаясь спелым колосом златым, — / Все так же буду грохотом слепым / Благословлять твоих зачатий год!) («Беременная под тобой земля...»). Богоборец не знал помощи от Бога: «За солнце я всю жизнь боролся с Богом, / А дьявола — о пахаре молил, / И в ад меня вела моя дорога, / В беззвездную обитель темных сил» («Венчанный»). Таким образом, поэт — жертва во имя любви к человеку. Он называл себя то «странником опальным» («Я странник опальный...»), то «святым и палачом» («Моя жизнь», 1919).

Стихотворения Карпова — это собрание ересей. Например, в «Тринадцатом колдуне» (1920) поэт предстает отторгнутым от горнего мира, он из восставших ангелов, опальных демонов, он идет «по лютому пути в извечный ад», полагая, что дорога в рай лежит только через «ад и тьму». Он черпает умозаключения из апокрифического писания, «неся, как солнце, пятое евангелье». Кого Карпов имеет в виду под тринадцатым апостолом, понять трудно. Возможно, это Павел, не значившийся среди двенадцати апостолов и в посланиях которого не упоминаются апостолы, названные в Евангелиях. Возможно, Мария Магдалина, автор апокрифического евангелия, отличного от канонических и передающего явное отсутствие согласия между ней и Петром, Андреем[70]. Путь апостола — к «алтарям обители Господней», поэта — «в бездну преисподней». Отрицание Карповым ортодоксального вероучения соответствовало литературной традиции эстетизации демонизма, идущей от романтиков, развитой декадентством и соответственно усиленной в пору западного антиклерикализма и внецерковности определенной части русской интеллигенции начала XX века[71]. Демон — частый персонаж лирики Карпова; поэт жаждет, «демоном пылая шестикрылым», крестить страну пламенем, он называет себя «демоном и поэтом» («Светлоград»).

Мифологизация своего *я* — излюбленная тема Карпова. Даже когда он называл себя странником, каликой, он придавал себе черты исключительности. В балладе «Заклятый цветок» разворачивается сюжет о том, как Спас бросил в степь лазурный цветок и как его нашел калика. Однако бес растоптал цветок и сковал долины железом. Несчастный калика бредет среди «пожаров и грома орудий», но на помощь приходят архангелы, они поднимают «грозовую Русь», противостоя притязаниям восточной стороны. Мы можем только предполагать, что речь идет о Русско-японской войне. Но далее Карпов ввел сюжет о западном враге, который полонил Россию. Архистратиг обещает огнем очистить поля от врага, но народ должен дать врагу либо прощение, либо жизнь, либо землю. Мысль Карпова понятна: христианская идея прощения антинародна. Народ обвиняет Архистратига в предательстве. Но тут на помощь приходит калика, который внушает лю-

дям, что верить надо только в Бога, что надо искать лазурный цветок — этот образ символизирует Божью правду.

Поэзия Карпова насыщена мифологией. Из тропов поэт предпочитал пантеистические, космогонические метафоры вроде «Туманный месяц, ночи соглядатай, / Ракиты тронул рогом осторожно» («Любви и жизни сон уплыл куда-то...»); Русь «каркает душой бессонной», «Дракон железными когтями / Зарницу выхватил из рук» («Дракон»); «Из ладьи золотой, из-за звезд, / В пляске лунной серебряных вёсел» («Заклятый цветок»).

У новокрестьян не возникало мысли об эмиграции. Клюев противопоставлял своей несвободе независимость Гамсуна, сравнивал его творческое состояние со скалами «в косынках снежной земляники», с «черемуховым ветерком», а себя он сопоставлял с «глухонемым потоком» («Кнут Гамсун — сосны под дождем...», между 1929 и 1932). Вытегра не так уж далека от Скандинавии. В клюевских снах и письмах появлялись образы идеальных стран, например, Египта. Но об отъезде речи не было. До «дела четырех поэтов» Есенин предпринял заграничное путешествие, но вернулся, хотя и не торопился с возвращением. Он запросил разрешение на поездку в Берлин в середине марта 1922 г., то есть в год массовой высылки интеллектуальной элиты. Просил выпустить его на три месяца, а возвратился в Россию только в августе 1923 г. и помимо Германии побывал в Бельгии, во Франции, в Италии, в США. В сердцах писал он в феврале 1923 г. А. Кусикову о своем «злом унынии», о желании скрыться хоть в Африку: «Тошно мне, законному сыну российскому, в своем государстве пасынком быть. Надоело мне это блядское снисходительное отношение власть имущих, а еще тошней переносить подхалимство своей же братии к ним»[72]. Вернулся, несмотря на то, что западные издательства выпускали его произведения и на русском, и в переводах. Говорил: «<...> если б не было сестер»[73]. Частый мотив его писем из Европы — где достать деньги для сестер. Кроме того, прижиться там он не мог. Заграницу он воспринял как иллюстрацию к «Закату Европы» О. Шпенглера и полагал, что спасти Европу могло только нашествие варваров. Заграница — это сплошной фокстрот, души там сдали «в аренду под смердяковщину»[74], люди напоминают ему снующих ящериц, к новой поэзии Европа глуха... Путешествие по Европе и США сопровождалось провокациями и скандалами, из писем видно, что поэта издергала берлинская атмосфера. Ни в Европе, ни в США он не пережил творческих взлетов, о чем делился с Г. Бениславской: «<...> ведь я почти 2 года ничего не писал, когда был за границей»[75].

Итак, в силу различных причин новокрестьяне разделили судьбу оставшихся в Советской России. Оказавшись в оппозиции к власти, все они в конце концов жили по принципу неучастия в общественных, партийных акциях, отстранения от всякого государственного зла. Есенинская строка «Не расстреливал несчастных по темницам» из «Я обманывать себя не стану...» (1922) была понята Мандельштамом как проявление высокой нравственной позиции писателя, противоположной моральным принципам литературного процесса 1920-х. В «Четвертой прозе» (1930) он написал: «Есть

прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. <...>

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы»[76]. Интересно дневниковое свидетельство Ахматовой: «<...> а когда я неодобрительно говорила о Есенине — Осип возражал, что можно Есенину простить что угодно за строчку: "Не расстреливал несчастных по темницам"»[77].

Положение новокрестьянских поэтов осложнялось с каждым годом. В противовес им было создано Всероссийское общество крестьянских писателей (ВОКП)[78], то есть писателей, вставших, как тогда говорили, на пролетарские рельсы. В 1929 г. ВОКП насчитывало 950 членов. Образцом поэта советской деревни был признан Демьян Бедный. 3 июня 1929 г. во время открытия съезда ВОКП в приветственном слове ЦК партии прозвучало: «Мы не можем признать и никогда не признаем, что писатели вроде Клычкова и Клюева, которые выражают кулацкие стремления деревни, являются крестьянскими писателями»[79]. Клычкову, Клюеву, как и покойному Есенину, было отказано в праве называться подлинно крестьянскими писателями. Их творчество стало постоянной темой критических нападок со стороны журнала «Земля Советская». Идеологическим основанием для подобной критики послужили «Злые заметки» (1927) Н. Бухарина. Агрессивная атака на новокрестьянскую литературу была предпринята со стороны рапповцев — напостовцев, что объясняется государственным курсом на раскулачивание. Л. Авербах обвинил Клюева и Клычкова в том, что они являлись выразителями мелкобуржуазных идей («Об ориентации на массы и опасности царства крестьянской ограниченности», 1929). В эпиграмме Клычкова на Авербаха есть строка: «Ему б ходить в смирительной рубахе» («Худого ничего нет в Авербахе...», между 1929 и 1931). Но и после упразднения РАПП, ВОКП и создания единого Союза писателей травля не прекратилась На Первом пленуме Оргкомитета ССП 1932 г. И.М. Гронский упрекал Клычкова за то, что он по-прежнему не принимал новой жизни: в своем выступлении Клычков говорил о необходимости для художника мелового круга Хомы Брута в чертовом храме. 3 апреля 1933 г. Гронский как главный редактор «Нового мира», выступив на вечере, посвященном творчеству П. Васильева, так определил место новокрестьянских поэтов: «Говоря откровенно, эти "крестьянские" поэты не друзья, а враги народа или отошедшие в сторону сторонние наблюдатели. Возьмите творчество Клюева, Клычкова и Павла Васильева за последние годы. Что из себя представляет это творчество? Каким социальным силам оно служило? Оно служило силам контрреволюции. Объективно оно служило силам контрреволюции»[80].

При этом попытки поэтов понять и принять советскую модель жизни были абсолютно искренними. Есенину в силу лирической природы его таланта героическая эпика не давалась. Поэма «Ленин» (1924) откровенно слаба, а в «Песни о великом походе» (1924) эпическая тема о революционной мести трудового народа подавляется лирической волной — мотивом трагедии братоубийственной войны. Н.Я. Мандельштам вспоминала: «Ман-

дельштам говорил, что Есенина сгубили, требуя с него поэму, “большую форму”, и этим вызвали перенапряжение, неудовлетворенность, потому что он, лирик, не мог дать полноценной поэмы»[81]. Наиболее последовательным в освоении советской тематики был Орешин. Он «воспевал звезду на шлеме» и стремился «в песнях быть большевиком» («Песня о счастье», 1934).

Отец *Петра Орешина* в городе с тринадцати лет, всю свою трудовую жизнь он прослужил конторщиком. Будущий поэт воспитывался в городе, учился в городском училище, которое, правда, не закончил из-за нехватки денег. Он работал конторщиком, а когда работы не было, ездил в деревню Галахово, где жили его бабушка и дед. Печатать свои стихи — а первые были о деревне — начал с 1911 г. В Петербург Орешин переехал в 1917 г.

Орешин и в дореволюционном творчестве предпочитал гражданские темы. В его лирике и поэмах отразились некрасовские традиции. Он приветствовал социалистические преобразования в деревне и при этом любил крестьянина, сохранял чувство родины, его поэтический язык не осоветился. Есенин, рецензируя книгу «Зарево» (1918), отмечал, что стихи Орешина — о родном, о родине, что они написаны простыми, теплыми словами, что его поэзия обращает читателя к «Отче наш».

Взгляды Орешина на предназначение поэта во многом отличны от позиций Есенина, Клюева, Клычкова. Себя он считал выразителем трудового народа и часто выступал от лица масс. Например, «Нам труд — не в труд, а в радость», «Мы в городе и в поле» («Два труда», 1921). В нападках критиков Орешин не видел конфликта между государством и поэтом и старался убедить своих товарищей в том, что они нужны новой России: «Неверно, сельские баяны, / Певцы крестьянской стороны, / Как будто родине багряной / Мы стали больше не нужны!» («Сельская лира», 1927). Товарищи относились к призывам иронически и отвечали соответственно:

Сбирается Орешин
Воспеть нам не крапиву,
А трактор в двести сил...
Скажу я, многогрешен:
Ты лучше б выпил пива
И воблой закусил!..

Это первая строфа из шуточного стихотворения Клычкова «Петру Орешину» (1928). Отстаивая гражданскую миссию поэта, Орешин, совсем в духе Маяковского, писал о том, что книга — это оружие, направленное на мещанский уют, что приоритетной темой должно стать техническое развитие страны: «Чтобы не “розы” и не “слезы” / Глядели рифмой со страниц» («На книжном рынке», 1929). При этом он не рассматривал поэзию лишь как средство жизнестроения и отдавал должное вдохновению: «Без вдохновенья образ мелок, / Строфа рассудочно бледна...» («Вдохновенье», 1934). Вдохновение рождает стихи и о коневодстве, и о ландышах.

Орешин не был склонен мифологизировать деревню и, вспоминая детские годы, писал о ее бытовом бескультурье: «И целый день одно и то же: / Вино да брань, да топот ног» («Детство», 1922–1930). Спасение деревни он видел в индустриализации, в смычке с городом. В стихотворении «Смычка» (1921) писал о том, что если раньше заводские трубы, железо и камень были крестьянину чужими, то теперь «с заводом судьба мужика обручила», он стал и кузнецом, и земледельцем. От народной мифологии он воспринял лишь образы, помогавшие выразить героизм эпохи: «Разомни разудалые плечи, / Золотыми кудрями тряхни» — так поэт обращался к «народу трудовому», был в его лирике и образ «силача-коммуниста» («Деревня», 1921).

У Есенина есть строки: «На стенке календарный Ленин. / Здесь жизнь сестер, / Сестер, а не моя» («Возвращение на родину», 1924). У Орешина встречаем похожий образ: «В хате Ленина портрет / Для порядка!» («Родина», 1926). Но орешинское стихотворение не передает одиночества поэта в советской деревне. Лирический герой Орешина даже упрекал себя за затянувшуюся любовь к патриархальной, соломенной Руси: внимая ее тоске, он не поспевал за новой Россией («Журавлиная», 1923). Как Маяковский, поэт создал культ молодости, воспел комсомольцев — «стальную молодежь», чья миссия планетарна: «Смести с планеты человечью старь» («Комсомольцы», 1928).

Но как бы Орешин ни убеждал себя признать советскую новь, он не мог избавиться от рефлексий. Он все-таки писал о трагедии деревни: избы соломенной Руси, «в ранах и заплатах», возносятся над миром («Журавлиная»), деревню задушит «в полях ржаных железная рука», перестанет петь дулейка, крестьянин покинет пашни и нивы, а стальную зарю будут встречать стальные соловьи («Стальной соловей», 1922). Явно обращаясь к есенинскому «Сорокоусту» (1920), к его образу врага с «железным брюхом», который «тянет к глоткам равнин пятерню», Орешин писал: «Как будто бы мильён железных рук / Вцепилось в глотку певчую мою!» («Стальной соловей»). Он все-таки признавал, что будущее туманно, «неясны вехи», и задавался вопросом: «Ужели ради злой потехи / Вся Русь в дорогу поднялась?» («Вехи», 1923). В поэме «Микула» (1922), с одной стороны, в духе времени, как в лирике Маяковского, как в «Инонии» Есенина, он описывал сверхвозможности свободного человека (тот вышибает из-под Бога земной шар, кистенем сшибает звезды, с неба снимает луну и бросает ее через плечо), но с другой — создавал образ вульгарной, анархической, разрушительной силы, разбуженной революцией: храмы расписаны навозом, «над часовней оплеванный Спас», символом опошления революции стал образ «большевистской суки-гармони». Книга 1918 г. «Красная Русь» была названа белогвардейской. Ее рассматривали на специальном заседании литературной секции Союза советских журналистов, на котором поэта обвинили в политической наивности: после крушения монархии он решил, что в России не осталось врагов.

В 1926 г. Орешин откликнулся рецензией на второй том собрания стихотворений Есенина. Он писал о есенинских сомнениях и есенинском

нравственном выборе так, будто убеждал себя в его лояльности по отношению к власти, в его выборе в пользу социализма: Есенин увидел, что «от старой, от клюевской и ремизовской жизни, оказывается, не осталось и камня на камне», что начинается «ужасная и трагическая развязка» — и тогда он «понял, что “стране советской” поэзия нужна другая <...> и на этом остановился», потому что главным для него было остаться поэтом «и в потоке революционных событий»; когда же он обращался к эпической поэзии, изменял «лире милой», то по сути «брал не свойственный ему материал»[82]. В статье «Великий лирик» (1927) Орешин трактовал последнюю лирику Есенина с позиций официальной критики: Есенин каялся в хулиганстве, да и гражданин он плохой, «гость среди нас»[83]. Но как бы спохватывался — и искал оправдания: хулиганом поэт стал из-за «беспризорности»[84], да и плохим гражданином — из-за личной необустроенности. В этих аргументах чувствуется тот Орешин, который сразу после смерти Есенина интимно обращался к нему: «Что же ты наделал, / Синеглазый мой?», «Пир земной со славой / Ты отпировал» («Сергей Есенин», 1926).

Орешин все же не стал агитатором. Пытаясь понять перемены, он искал объяснения не классового, не политического характера, а философского. Он поверил в сентенцию: в мире нет увяданья — и она многое мотивировала в его гражданской и любовной лирике. Он видел страдания народа, но опять же пытался успокоить себя поисками неких нравственных законов: Россию нужно выстрадать, чтобы ее полюбить — так он утверждал в посвященном Артему Веселому стихотворении «Земля родная» (1926). Отворачиваясь от соломенной России, он славил разум человека, созидательную силу свободного ума («Сердце», 1927).

Лирика и поэмы Орешина лишены мифологизма, свойственного новокрестьянской поэзии и прозе. Почти лишены: месяц с неба летит лебедушкой, ветер устремляется к дедушке водяному («Сентябрь», 1918), месяц назван псом («Русский пес», 1926)... И все же его поэзия неметафорическая и неживописная, он пользовался минимумом цветовых образов. Стараясь компенсировать свой художественный аскетизм, порой создавал искусственные образы, вроде «Семя красное весело бросим / Под оркестры весенних дождей» («Деревня»), «Взвивайся, золотистый месяц, / Как акробат, на тонкий шест» («Детство»). Возможно, орешинские сквозные темы не так уж вдохновляли поэта. Он не первый наступал на горло собственной песне. Ведь в 1926 г. в стихотворении «Родник» он признался, что ему открылись новые возможности слова, что в нем как бы забился новый родник — он захотел обратиться к человеку и пожалеть его. Поэт с трагической судьбой, он испытал и творческую драму. Но согласимся с Есениным: стиль Орешина — подлинный, прозрачный, он владел простым и теплым словом. По всей видимости, эпические темы уступили бы место интимным и философским. Об этом позволяет судить его поэзия 1930-х. Незадолго до гибели в стихотворении «Желание» (1937) он написал о жажде жить, о желании «не умирать вовеки»: «Я б хотел прожить еще лет со ста, / Жить и жить, как птицы, как трава...» Как птицы, как трава! Так мог писать человек, в сознании которого произошел перелом.

Писал во славу советской действительности и П. Васильев, просто, естественно вошедший в новокрестьянскую литературу, поддержанный Клюевым и особенно Клычковым. Но он был человеком другого времени, он пришел со своими песнями. Клычков, восхищенный его талантом, понимал, что в истории новокрестьянской поэзии наступил перелом, романтический период с приходом Васильева уступал место героическому. Об этом он говорил в Московском товариществе писателей 26 ноября 1932 г. Судя по лирике, Васильев восхищался индустриализацией и если писал о сибирских стройках, то славил не власть, а возможности человека и страны. Среди его лирических персонажей нет ординарных и слабых. В прошлом матрос и старатель на золотых приисках, Васильев создал в поэзии 1930-х гг. духовно и физически здорового героя, сохранившего в себе «звериное дыханье» молодости, привыкшего к «курганному ветру», с «извечной жестокостью» прокладывающего свой «непокорный путь» («Глафира», 1930). В его интерпретации мир индустрии не поглощает мир естественный, а срастается с ним — таким же могучим. В произведениях Васильева не было партийности. Так, в поэме «Песня о гибели казачьего войска» (1929—1930) образ объединившегося «под седой горой Алтаем» и погибшего в битве с Красной Армией казачьего войска трагичен. Об отношении Васильева к власти говорит его эпиграмма на Сталина 1931 г., которая начинается так:

Ныне, о муза, воспой Джугашвили, сукина сына.
Упорство осла и хитрость лисы совместил он умело.
Нарезавши тысячи тысяч петель, насилием к власти пробрался.

В конце 1920-х и в 1930-е в поэзии новокрестьян открыто зазвучали оппозиционные настроения. Например, в лирике Клычкова обострились темы одиночества, отстраненности от задач дня, реальность он трактовал как торжество дьявольской воли. О том же писал Клюев, для него Сталин — инфернальное существо; поэт понимал свое время как особую пору, в которой родятся матереубийцы — в приплод вселяется змея:

И в светлый мир приходит кот.
Лобато-рыжий и смердящий.
На роженичное мяў
Ад вышлет нянюшку-змею
Питать дитя полынным жалом,
И под неслышным покрывалом
Котенка выхолит рогатый...
(«Песнь о великой матери»)

Он писал об умирании России: «К нам вести черные пришли, / Что больше нет родной земли». В стихотворении «Старикам донашивать кафтаны...» (между 1929 и 1932) поэт растерян: «Где же ты, малиновый, янтарный / Русский лебедь в чаше заревой?!», а ответ был в «Песни о великой

матери»: «Ах, заколот вещий лебедь / На обед вороньей стае, / И хвостом ослиным в небе / Дьявол звезды выметает!»

Ставшая символом власти Москва — особая тема в поэзии новокрестьян. Васильев в «Старой Москве» (1932) создал образ обессилевшей Москвы, ее конец «лют», и хотя «народец» ее сохранился, она оставлена Богом:

Но теперь уж ты вовек
У скуластых богородиц
Не поднимешь птичьих век.
Ночи глухи, песни глухи —
Сколь у Бога немоты!

Васильев нарисовал страшную, фантастическую и одновременно реальную, картину 1930-х: Москва с «возов скрипучих» вываливает груду мертвых тел, их много — они бредут по Москве «от зари и до темна», и страна становится нелюдимой. Ужас поэта настолько велик, что он, как Есенин в «Инонии», обвиняет Бога в жестокости, лжи, равнодушии: «Бог пропажи и вранья»! «овечий» Бог! Овечий, потому что превратил людей в овец; в поэме «Кулаки» (1933—1934) появляется такой образ: «И люди к нему, как овцы, текли». Клюев в «Песни о великой матери» писал, что Москва стала «простоволосою гулёной», в ней «Безбожие свиной хребет / О звезды утренние чешет», из нее изгнаны святыни — «Никола наг, Егорий пеший / Стоят у китежских ворот!» Но что Клюева отличало от других новокрестьянских поэтов, так это вера в небесное возмездие и заступничество: «Но дивен Спас! Змею копытя, / За нас, пред ханом павших ниц, / Егорий вздыбит на граните / Наследье скифских кобылиц!»

Не только творчество, но и жизнь поэтов находилась под высоким партийным контролем. Идеологи намеревались направить их творчество в нужное русло. В ноябре 1935 г., при подготовке Третьего пленума правления Союза советских писателей, А. Сурков справедливо писал Горькому, что Клюев и Клычков советские «только по паспорту, а не по духу»[85]. И это при том, что для обращения новокрестьян в советских поэтов предпринимались всяческие меры. В РГАЛИ хранится стенограмма состоявшегося там 30 сентября 1959 г. выступления И.М. Гронского[86], из которого следует, что среди средств приручения были академические пайки, устные беседы, командировки и пр. Сам Гронский, например, занялся «перековкой» Васильева по поручению Сталина. Известно об участии Молотова в вызволении Васильева из Рязанской тюрьмы, как известны и безрезультатные попытки Микояна спасти поэта при последующем аресте. Клюева выслали из Москвы по распоряжению Ягоды, к которому с просьбой об этом обратился Гронский. Вопрос о раскулачивании семьи Клычкова решался Троцким. В истории публикации его «Чертухинского балакиря» фигурируют имена Енукидзе и Калинина. Известно отношение Троцкого к Есенину.

6

В новокрестьянских поэтах была выбивающаяся из принятого образа жизни чрезмерность. С точки зрения норм поведения того времени они были странными. Не только их творчество было неугодным, но и их манера держаться, поступки, интонации, одежда — все казалось неуместным и эпатирующим. Даже интимная жизнь. Есенин о себе писал: «Оттого что без этих чудачеств / Я прожить на земле не могу» («Не ругайтесь! Такое дело!..», 1922), «Я московский, озорной гуляка» («Я обманывать себя не стану...», 1922), «Слишком я любил на этом свете / Все, что душу облекает в плоть» («Мы теперь уходим понемногу...», 1924), «О Александр! Ты был повеса, / Как я сегодня хулиган» («Пушкину», 1924). На слово не сдержан, бесприютен, в знакомствах себя не ограничивал, женщины разных возрастов и социальных статусов в него влюблялись, хотя красивым не был. Откроем воспоминания Р. Гуля: «Есенин был некрасив. Он был такой, как на рисунке Альтмана. Славянское лицо с легкой примесью мордвы в скулах. Лицо было неправильное, с небольшим лбом и мелкими чертами. Такие лица бывают хороши в отрочестве»[87]. Великих почитал и ругал, был груб и деликатен, в Бога верил, но богохульствовал, у него были дети, но он их не воспитывал. Писал стихи, в которых проявлялась человеческая яркость, но почему-то оставлял о себе впечатление совершенно противоположное. После его гибели Цветаева записала: «У Ес<енина> был песенный дар, а личности не было. Его трагедия — трагедия пустоты. К 30-ти годам он внутренно кончился. У него была *только молодость*»[88]. Но человек без личности не признался бы В. Кириллову: «Милый мой, я душой устал, понимаешь, душой... У меня в душе пусто...»[89].

Даже его смерть была неразгадана современниками. Клюев полагал, что Есенин нацеленно сгорал и шел к греху самоубийства, а Клычков, напротив, в самоубийство поэта не верил. Обществу было проще признать партийную версию; о ней упоминал Г. Чулков в повести «Вредитель» (1931—1932): «Вот когда поэт Есенин повесился, то это было в природе вещей: он ведь пел кабацкую Русь...»[90]. Для Цветаевой же и его жизнь, и его смерть — все равно что зеркало. Его образ — в «Вольном проезде» (1918), а в «Нездешнем вечере» (1936) она рассказала, как легко перепутать ее и его. И другие подмечали это сходство. Ходасевич рассказывал Берберовой, как в молодости Цветаева голосом, повадками, цветом волос, лица напоминала ему Есенина, а самой Берберовой, перечитавшей «Нездешний вечер», вдруг представилось уж что-то совсем безумное: «висят и качаются, оба светлоголовые, в петлях»; ей же привиделся сон: «<...> оба они, совершенно одинаковые, висят в своих петлях и качаются»[91]. Параллель, которая привела мемуаристку к размышлениям о психологической антитетичности трагедии: «Есенин мог не покончить с собой: он мог погибнуть в ссылке в Сибири (как Клюев), он мог остепениться (как Мариенгоф) или “словчиться” (как Кусиков), он мог умереть случайно (как Поплавский), его могла спасти война, перемена литературной политики в СССР, любовь к женщине <...>»[92]. Его смерть, как она думала, нежданна, а Цветаева к самоубий-

ству «шла через всю жизнь, через выдуманную ею любовь к мужу и детям, через воспеваемую Белую армию, через горб, несомый столь гордо, презрение к тем, кто ее не понимает, обиду, претворенную в гордую маску, через все фиаско своих увлечений и эфемерность придуманных ею себе ролей, где роли-то были выдуманы и шпаги картонные, а кровь-то все-таки текла настоящая»[93]. Броско, но как-то мелко. Цветаева с такой легкостью о Есенине не судила. Его гибель притягивала ее, она задумала писать о нем поэму вроде реквиема или лирической трагедии Она обращалась к Б. Пастернаку с просьбой собрать и выслать ей необходимый материал, все подробности: «Внутреннюю линию — всю знаю, каждый жест, — до последнего. И все возгласы, вслух и внутри. Все знаю, кроме достоверности. Поэма не должна быть в воздухе»[94]. *Все знаю, внутри...* Она, возможно, свое в нем узнавала. И все-таки поэма ей не далась, 1 июля 1926 г. написала Пастернаку: «<...> не смогла (пока) взять Есенина»[95].

«Новый с поля придет поэт, / В новом лес огласится свисте» — это Есенин писал в «По-осеннему кычет сова...» (1920). Васильев по темпераменту, поведению, жизнелюбию похож на Есенина. Он знал, что талантлив, и презирал «литературных недомерков»[96]. В его внешности современники усматривали необычайное, неправдоподобное. В. Шаламов писал: «Синие глаза Васильева, тонкие ресницы были неправдоподобно красивы, цепкие пальцы неправдоподобно длинны»[97]. Неправдоподобно красивым был и Клычков, к которому Васильев обращался:

Мы с тобой за все неправды биты,
Наши шубы стали знамениты,
По Москве гуляли до зари.
В городе все басни нам пришиты,
Все же мы с тобой, Сергей, пииты.
Мы пииты, что ни говори.
(«Мы с тобой за все неправды биты...», 1932)

Клычков знал, что для многих он чудной, неуютный, неразумный. Он был непонятен своими романами о чертях, леших, русалках, балакирях. Людей, ему внутренне чужих или враждебных, он раздражал нарочитой прямолинейностью. На него рисовали смешные карикатуры, о нем писали злые воспоминания. Клюев тоже не вписался в поведенческие нормы времени. Невероятным было то, что он, обладатель антиквариата, собирал милостыню на паперти. Его любовь, стилизованный быт, его язык — все было не как у людей. Г. Адамович хорошо отметил особость Клюева: «<...> за Клюевым все чувствовали какую-то сложную и темную душу, “олонецкую”, как говорил он сам, лесную, дремучую, полумонашескую, полуразбойничью. Клюев был на редкость умным человеком <...>»[98]. Клычков, Клюев и внешне были несоветскими, к ним, бредущим по Москве, подходили и просили благословения — их принимали за дьякона и священника.

Примечания

[1] Тексты цит. по: *Ганин А.* Стихотворения. Поэмы. Роман / Сост. *С.Ю. Куняев, С.С. Куняев.* Архангельск, 1991; Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения 1910–1925 / Сост. *Н.И Шубникова-Гусева.* М., 1995; Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы 1912–1925. Проза 1915–1925 / Сост. *Н.И. Шубникова-Гусева.* М., 1995; *Карпов П.* Пламень. Русский ковчег. Из глубины / Сост. *С.С. Куняев.* М., 1991; *Клычков С.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост. *М. Никё, Н.М. Солнцева, С.И. Субботин.* М., 2000; *Клюев Н.* Сердце Единорога / Сост. *В.П. Гарнин.* СПб., 1999; *Клюев Н., Клычков С., Орешин П.* Избранное / Сост. *В.П. Журавлев.* М., 1990; *Ширяевец А.* Избранное. Куйбышев, 1961; *Васильев П.* Сочинения. Письма / Сост. *С.С. Куняев.* М., 2002.

[2] *Пичурин Л.* Томские загадки Николая Клюева // Сибирские огни. 2004. № 4. С. 181. О сибирской жизни Н. Клюева см. также: *Пичурин Л.* Последние дни Николая Клюева. Томск, 1995.

[3] *Пичурин Л.* Томские загадки Николая Клюева. С. 182.

[4] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 463, 464.

[5] *Карпов П.* Из глубины // *Карпов П.* Пламень. Русский ковчег. Из глубины. С. 269, 270.

[6] Письмо Н. Клюева к А. Ширяевцу от 28 июня 1914 г. См.: *Ширяевец А.* Из переписки 1912–1917 гг. / Публ. *Ю.Б. Орлицкого, Б.С. Соколова, С.И. Субботина* // De visu. 1993. № 3. С. 21.

[7] *Карпов П.* Из глубины. С. 255.

[8] *Мануйлов В.* Из книги «Записки счастливого человека» // Николай Клюев глазами современников / Сост., подгот. текста *В.П. Гарнина.* СПб., 2005. С. 153.

[9] *Гарина Н.М.* Клюев Николай Алексеевич // Там же. С. 41.

[10] *Леннквист Б.* Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. *А.Ю. Кокотова.* СПб., 1999. С. 120–127 (главы «Есенинский контекст», «Контекст Мариенгофа»).

[11] Там же. С. 121.

[12] *Клюев Н.* Гагарья судьбина // *Кягоев Н.* Словесное древо / Сост. *В.П. Гарнин.* СПб., 2003. С. 35.

[13] *Цветаева М.* Нездешний вечер // *Цветаева М.* Проза / Сост. *А.А. Саакянц.* М., 1989. С. 271. Milchgesicht (*нем.*) — бледноликий отрок (*разг.* молокосос). Характерен синтаксис в интерпретации Цветаевой: в тексте Есенина нет тире, однако Цветаева придает ему интонации, близкие поэтике собственного стиха.

[14] *Ширяевец А.* Из переписки 1912–1917 гг. // De visu. 1993. № 3. С. 20.

[15] *Цветаева М.* Неизданное: Сводные тетради / Подгот. текста *Е.Б. Коркиной, И.Д. Шевеленко.* М., 1997. С. 155.

[16] Там же. С. 80.

[17] *Липкин С.И.* Из книги «Квадрига» // Николай Клюев глазами современников. С. 212–213. Процитирована «Белая Индия» Клюева (между 1916 и 1918).

[18] Там же. С. 210.

[19] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М., 2002. С. 353.

[20] *Кончаловская Н.П.* Волшебство и трудолюбие. М., 2004. С. 319.

[21] См.: *Кастанеда К.* Особая реальность: Новые беседы с доном Хуаном. СПб., 2004. С. 13.

[22] О фольклорных традициях в произведениях Н. Клюева см.: *Маркова Е.И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1997.

[23] *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское / Сост. *В.М. Толмачев.* М., 1994. С. 152, 155.

[24] Там же. С. 155.

[25] Там же. С. 157.

[26] *Белый А.* Гоголь // *Белый А.* Символизм как миропонимание. Сост. *Л.А. Сугай.* М., 1994. С. 364.

[27] *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. СПб., 2000. С. 285.

[28] *Клычков С.* Собр. соч. Т. 2. С. 489.

[29] Там же.

[30] Там же. С. 477.

[31] Там же. С. 485.

[32] Неотправленное письмо С. Есенина к Р.В. Иванову-Разумнику, май 1921 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Общ. ред. *Н.И. Шубниковой-Гусевой*, сост. *С.П. Митрофановой-Есениной* и *Т.П. Флор-Есениной.* М., 1995. С. 100.

[33] *Клычков С.* Собр. соч. Т. 2. С. 486.

[34] Там же. С. 484.

[35] *Райс Э.* Николай Клюев // *Клюев Н.* Соч.: В 2 т. / Под общ. ред. *Г.П. Струве, Б.А. Филиппова.* Т. 2. [München]: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. С. 58.

[36] Письмо А. Белого к Р.В. Иванову-Разумнику от 30 августа 1929 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. Публ. *А.В Лаврова* и *Дж. Мальмстада.* СПб., 1998. С. 650.

[37] См.: *Кар Л. де.* Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М., 2002. С. 25–45.

[38] *Эрлих В.И.* Право на песнь // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. *А.А. Козловский.* Т. 2. М., 1986. С. 327.

[39] *Чернявский В.С.* Три эпохи встреч // Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников / Сост. и общ. ред. *Н.И. Шубниковой-Гусевой.* М., 1995. С. 134.

[40] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. С. 157. У Пушкина: «К чему? скажите; уж и так мы голы. / Отныне в рифмы буду брать глаголы».

[41] Там же. С. 246.

[42] *Ганин А.* Мир и свободный труд — народам: Тезисы. Публ. *С.Ю. Куняева* // Наш современник. 1992. № 1. С. 168.

[43] Там же. С. 169.

[44] *Куняев Ст.* Литературные чекисты // Литературная Россия. 1991. № 36. С. 7.

[45] *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 400.

[46] Там же. С. 241.

[47] *Свирская М.Л.* Из воспоминаний // Минувшее: Ист. альм. [Вып.] 7. М., 1989. С. 51.

[48] *Ширяевец А.* Из переписки 1912–1917 гг. С. 15.

[49] Там же. С. 17.

[50] *Клюев Н.* Поэты великой русской революции // *Клюев Н.* Словесное древо. С. 153.

[51] *Клычков С.* Стык: Первый сборник стихов Московского цеха поэтов с предисловием А.В. Луначарского и С.М. Городецкого // *Клычков С.* Собр. соч. Т. 2. С. 498.

[52] *Niqueux M.* Portrait de A.V. Širjaevec d'après ses inédits // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1985. T. XXVI. Fasc. 3/4. P. 438, с исправлениями по источнику текста.

[53] ИМЛИ, ф. 29, оп. 1, ед. хр. 280, л. 132.

[54] Из письма С. Фомину от 14 февраля 1923 г. // РГАЛИ, ф. 1730, оп. 1, ед. хр. 324.

[55] Из письма С. Фомину от 24 февраля 1923 г. // Там же.

[56] *Niqueux M.* Portrait de A.V. Širjaevec d'après ses inédits. P. 435.

[57] *Платон.* Государство // *Платон.* Избранное / Вступ. ст. и коммент. *В.В. Шкоды.* М., 2004. С. 360.

[58] *Эткинд Е.Г.* Заболоцкий и Хлебников // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 406.

[59] Николай Клюев глазами современников. С. 45.

[60] *Клюев Н.* Гагарья судьбина. С. 35.

[61] Николай Клюев глазами современников. С. 45.

[62] *Рождественский В.А.* Сергей Есенин // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 124.

[63] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. С. 353.

[64] *Клычков С.* Собр. соч. Т. 2. С. 481.

[65] *Клюев Н.* Словесное древо. С. 249.

[66] *Клычков С.* Собр. соч. Т. 2. С. 476.

[67] См.: *Магуайр Р.* Красная новь: Советская литература 1920-х гг. Пер. с англ. *М.А. Шерешевской*. СПб., 2004. С. 242.

[68] Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 301.

[69] Здесь и далее письма П. Карпова цит. по спискам из личного архива О.Н. Вышеславцевой.

[70] Как зафиксировано в Евангелии от Марии, после ее пересказа слов Иисуса об очищении души Петр возразил: «Разве говорил Он с женщиной втайне от нас, неоткрыто? Должны мы обратиться и все слушать ее? Предпочел Он ее более нас?»; примечательны и слова Левия, защитившего Марию: «Разумеется, Спаситель знал ее очень хорошо. Вот почему Он любил ее больше нас». См.: Апокрифы древних христиан. Пер. *И.С. Свенцицкой, М.К. Трофимовой*. М., 1989. С. 323. То, что текст был обнаружен лишь в 1945 г., не должно смущать исследователей. О версии евангелия Карпов мог знать; при этом мы не исключаем, что источником информации мог быть Клюев, в рассуждениях которого достаточно апокрифических фрагментов; например, явно опираясь на тайные источники, он высказывал мысли о грешности святых, в 1913 г. писал В.С. Миролюбову: «Древние святые ходили в публичные дома, чтобы если не чере[з] любовь, то через грех приблизиться к людям» (Письма Н. Клюева разных лет. Публ. *С.И. Субботина* // Николай Клюев: Исследования и материалы. М., 1997. С. 207.)

[71] См.: *Солнцева Н.* Миф о рогатом в литературе XX века // Вестник РУДН. 1999. № 4. С. 17–20.

[72] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. С. 122–123.

[73] Там же. С. 122.

[74] Там же. С. 113.

[75] Там же. С. 157.

[76] *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. / Сост. *П.М. Нерлер*. Т. 2. М., 1990. С. 93–94.

[77] Цит. по: Николай Клюев глазами современников. С. 45.

[78] Об истории ВОКП: *Солнцева Н.М.* Китежский павлин. Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М., 1992.

[79] ИМЛИ, ф. 159, оп. 1, ед. хр. 5.

[80] Новый мир. 1934. № 6. С. 221.

[81] *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 317.

[82] *Клюев Н., Клычков С., Орешин П.* Избранное. С. 306–307.

[83] Там же. С. 310.

[84] Там же. С. 309.

[85] *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 515.

[86] *Гронский И.М.* О крестьянских писателях / Публ. *М. Никё* // Минувшее: Ист. альм. [Вып.] 8. М., 1989. С. 139–174.

[87] *Гуль Р.* Есенин в Берлине // Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников. С. 339.

[88] *Цветаева М.* Неизданное: Сводные тетради. С. 544.

[89] ИМЛИ, ф. 32, оп. 3, ед. хр. 13.

[90] *Чулков Г.* Годы странствий / Сост. *М.В. Михайлова.* М., 1999. С. 618.

[91] *Берберова Н.* Курсив мой. М., 1996. С. 478, 246.

[92] Там же. С. 246.

[93] Там же.

[94] Цит. по письму Б.Л. Пастернака к Г.Ф. Устинову от 24 января 1926 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. С. 391.

[95] Там же. С. 425.

[96] Из письма П. Васильева к А. Крученых (после 1 сентября 1934) // *Васильев П.* Сочинения. Письма. С. 818.

[97] *Шаламов В.* Воспоминания. М., 2003. С. 283.

[98] *Адамович Г.* Есенин (К 10-летию со дня смерти) // Русское зарубежье о Есенине: В 2 т. / Сост. *Н.И. Шубникова-Гусева.* М., 1993. Т. 1. С. 93.

Н.М. Солнцева

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения

Лирика новокрестьянских поэтов: *П. Карпов, С. Клычков, Н. Клюев, А. Ширяевец, С. Есенин, П. Орешин, Я. Тисленко*; Новокрестьянские беллетристы: *И. Вольнов, А. Неверов, С. Подъячев* // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет: Поэзия, критика, беллетристика, документы, манифесты литературных групп / Сост., снабдил примеч. и вводными статьями *В. Львов-Рогачевский* / 2-е испр. и доп. изд. Л.: Прибой, 1925. С. 134–218.

О Русь, взмахни крылами...: Поэты есенинского круга: [*Н. Клюев, П. Карпов, П. Радимов, П. Орешин, А. Ширяевец, С. Клычков, А. Ганин, С. Есенин и др.*] / Сост. *С.Ю. Куняев* и *С.С. Куняев*; Вступ. ст. *С.Ю. Куняева.* М.: Современник, 1986.

Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга: [*Н. Клюев, П. Карпов, С. Клычков, А. Ганин, С. Есенин*] / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. *С.С. Куняев.* М.: Современник, 1989.

Статья Н. Клюева «Порванный невод» опубликована здесь с пропуском второй четверти ее текста.

Клюев Н., Клычков С., Орешин П. Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. *В.П. Журавлева.* М.: Просвещение, 1990. (Б-ка словесника).

Потаенный сад: Новокрестьянские поэты. [Сб. В 3-х кн. / Сост., авт. биогр. очерков *А.И. Михайлов*]. Ставрополь: Кн. изд-во, 1992.

[Кн. 1]. *Клычков С.* Стихотворения;

[Кн. 2]. *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы;

[Кн. 3]. *Ширяевец А.* Стихотворения и поэмы.

Малоформатное издание в общей бумажной обложке, с приложением от-

дельной брошюры К.М. Азадовского «Новокрестьянские поэты» (описанной ниже).

Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В. Стихи / [Вступ. ст., сост., биогр. очерки, приложения *А.И. Михайлова*]. М.: МИД «Синергия», 1997. (Новая школьная б-ка).

Литература

Львов-Рогачевский В.Л. Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин. [М.]: Кн-во писателей в Москве, 1919.

Сиповский В. Поэзия народа: Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. Пг.: Сеятель, 1923.

Князев В. Ржаные апостолы: (Клюев и клюевщина). Пг.: Прибой, 1924.

Львов-Рогачевский В.Л. Новокрестьянское творчество // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет: Поэзия, критика, беллетристика, документы, манифесты литературных групп / Сост., снабдил примеч. и вводными статьями *В. Львов-Рогачевский* / 2-е испр. и доп. изд. Л.: Прибой, 1925. С. 122–133.

Бескин О. Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика. М.: Изд. Комакадемии, 1930.

Михайлов А.И. Новокрестьянские поэты // История русской литературы. В 4 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Л.: Наука, 1983. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). С. 667–688.

Неженец Н.И. Поэзия народных традиций / Отв. ред. *А.Ф. Захаркин* / АН СССР. М.: Наука, 1988. (Науч.-попул. лит. Сер.: Литературоведение и языкознание).

Отдельные главы книги посвящены поэзии С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, А. Ширяевца и П. Орешина.

Никё М. Кто виноват? (К вопросу о судьбе крестьянских поэтов) // Рус. мысль. Париж, 1988. 11 нояб. № 3750. (Лит. прилож. № 7. С. IX).

Чаплышкина Т.П. Фольклорные и литературные традиции в творчестве новокрестьянских поэтов начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1988.

Киселева Л.А. Особенности художественного мышления новокрестьянских писателей (Н. Клюев, С. Клычков, А. Ширяевец): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1990.

Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии / Отв. ред. *В.А. Ковалев.* Л.: Наука, 1990.

Савченко Т.К. Некоторые проблемы типологии творчества крестьянских поэтов // *Савченко Т.К.* Сергей Есенин и его окружение. М.: [Прометей], 1990. С. 104–136.

Мекш Э.Б. Русская новокрестьянская поэзия: Учеб. пособие. Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т, 1991.

Азадовский К.М. Новокрестьянские поэты. Ставрополь: Кн. изд-во, 1992.

Солнцева Н.М. Китежский павлин. Филол. проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992 [факт.: 1993].

Солнцева Н.М. Эстетические и мировоззренческие искания крестьянских писателей 1900–1930-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1993.

Михайлов А.И. Новокрестьянская поэзия: ее мир и судьба // *Клюев Н.А., Клычков С.А., Орешин П.В.* Стихи. М.: МИД «Синергия», 1997. С. 5–36.

Орлицкий Ю.Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов: (К постановке проблемы) // Николай Клюев: Исследования и материалы. [Сб.] / Ред.-сост. *С.И. Субботин.* М.: Наследие, 1997. С. 150–162.

Vroon R. The Garden in Russian Modernism: Notes on the Problem of Mentalité in the New Peasant Poetry // Revue des Études slaves. Paris, 1997. T. LXIX. Fasc. 1/2. P. 135–150.

Михайлов А.И. Жанр рецензии в творчестве новокрестьянских поэтов // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика: Сб. ст. / Ред.-сост. *В.В. Перхин.* СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. С. 89–99.

Пономарева Т.А. Проза новокрестьян 1920-х: типология, поэтика: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000.

Семенова С.Г. Новокрестьянская поэзия // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 40–66.

Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты и прозаики // Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов): В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. Кн. 2. С. 682–721.

Пономарева Т.А. Новокрестьянская проза 1920-х годов: В 2 ч. Череповец: [ГОУ ВПО ЧГУ], 2005.

Ч. 1: Философские и художественные искания Н. Клюева, А. Ганина, П. Карпова;

Ч. 2: «Круглый мир» Сергея Клычкова.

Библиография составлена *Н.М. Солнцевой* и *С.И. Субботиным*

Николай Клюев

Николай Алексеевич Клюев родился 10 (22) октября 1884 г. в селении Коштуги Коштугской волости Вытегорского уезда Олонецкой губернии. Он был третьим ребенком в семье крестьянина А.Т. Клюева, приписанного к деревне Мокеевской Кирилловского уезда Новгородской губернии. В то время Клюев-отец служил в Коштугской волости полицейским урядником. Скупые биографические сведения о детских и юношеских годах его сына содержатся в опросном листе Олонецкого губернского жандармского управления, составленном после ареста юного Клюева 25 января 1906 г. по обвинению в противоправительственной деятельности. В частности, в одной из граф документа («место воспитания») записано: «Окончил Вытегорское городское училище; был один год в Петрозаводской фельдшерской школе, которую оставил по болезни»[1].

При допросе Клюев, естественно, сообщал полицейским чинам те факты своей жизни, которые легко проверить, так что в достоверности их сомневаться не приходится. К сожалению, сроки пребывания Клюева в упомянутых им учебных заведениях до сих пор не определены документально. В Центральном государственном архиве Республики Карелия выявлен лишь один документ о пребывании Клюева в фельдшерской школе — его фамилия упоминается в протоколе заседания педагогического совета школы (от 2 июня 1903 г.)[2].

Где жил и чем занимался юноша как до пребывания в фельдшерской школе, так и после ухода из нее (вплоть до 1905 г.), известно лишь по его собственным позднейшим рассказам[3]. Сейчас настойчиво утверждается мнение, что эти рассказы (особенно о старообрядческом происхождении их автора, его жизни в Соловецком монастыре, у скопцов и др.) почти целиком мифологизированы[4]. Мотивированные возражения против такого заключения содержатся в работе исследователя русского старообрядчества и старообрядческой литературы XVII–XVIII вв. Е.М. Юхименко[5], так что проблемы биографии юного Клюева продолжают оставаться дискуссионными.

Впрочем, эти спорные биографические моменты вовсе не являются помехами при изучении становления поэта. Действительно, ныне известны не только немногочисленные публикации клюевских произведе-

ний 1904–1910 гг. в коллективных сборниках и периодике[6]. Достаточно полно сохранился корпус автографов нескольких десятков его стихотворений того времени, в том числе и не опубликованных при жизни[7]. Это позволяет составить вполне объективное представление об эволюции раннего творчества Клюева.

Большинство поэтов-провинциалов XIX–XX вв. дебютировало в печати «по месту жительства». В отличие от них (что само по себе показательно и в будущем обещает кое-что прояснить в биографии Клюева), начинающий поэт впервые напечатал свои стихи в столице России[8]. Лирическим героем этих — формально еще очень несовершенных — сочинений был (как и для большинства сверстников Клюева, писавших и публиковавших тогда свои первые поэтические опыты) человек, разочаровавшийся в окружающей действительности («Погибли юные стремленья, / Все идеалы красоты...») и стремящийся уйти от нее в «зеленое царство природы», где «иной мир — покоя, отрады. / Нет суе́тных волнений души...»

В следующем — 1905 — году и содержание, и интонация стихов Клюева меняются радикальным образом. Главным побудительным мотивом к этому, без сомнения, стало непосредственное участие молодого поэта в народном противоправительственном движении, что в конце концов привело его в тюрьму, где он провел более полугода[9]. Новые стихи появились уже на страницах московских альманахов «Волны» и «Прибой», изданных «Народным кружком», руководителем которого был писатель-самоучка, член Суриковского литературно-музыкального кружка П.А. Травин.

Скорее всего, из этих опубликованных текстов сам автор больше всего ценил стихотворение «“Безответным рабом...» — впоследствии оно было включено как в его книгу «Братские песни» (1912), так и в первый том двухтомного собрания стихотворений «Песнослов» (1919).

Стихотворение написано двустопным анапестом. С первого взгляда может показаться, что оно продолжает традицию, начало которой было положено еще А. Кольцовым, для которого, по мнению исследователя, этот стихотворный размер был «особенно любимым»[10]. Однако более детальный анализ приводит к заключению, что «“Безответным рабом...» родилось на стыке двух метрико-семантических традиций употребления двустопного анапеста в русской поэзии — «крестьянской» и «революционной». При этом последняя традиция была творчески усвоена Клюевым через призму «народнической» поэзии П.Ф. Якубовича[11].

Конкретных сведений о стихах, написанных или опубликованных Клюевым в 1906 г., у исследователей нет. Известно только, что в начале 1907 г. он оказывается в Петербурге, где встречается с одним из университетских товарищей А. Блока — Леонидом Семеновым — и показывает тому свои стихотворные опыты. Вероятно, именно от Семенова исходила информация, помещенная в конце января 1907 г. одной из петербургских газет:

«В литературных кругах говорят о девятнадцатилетнем поэте-самоучке крестьянине г. Клюеве; как ни странно, но стихи его написаны в декадентской форме»[12].

Это — первый печатный отклик на поэзию Клюева, причем на еще не

опубликованные произведения, ибо «декадентской формы» не имело ни одно из его напечатанных до тех пор стихотворений...

Какие в точности здесь имелись в виду стихи, не установлено. Тем не менее, слова об их декадентской форме — бесспорное свидетельство, что стилевые искания молодого поэта в 1905—1906 гг. привели к качественным изменениям его (тогда еще только складывавшегося) творческого облика.

В одном из писем 1907 г. Клюев упоминает, что Семенов «велел» ему «писать В.С. Миролюбову»[13] — редактору-издателю, под чьим руководством выходил тогда в Петербурге журнал «Трудовой путь». В мае того же года на страницах последнего появилось стихотворение Клюева «Холодное, как смерть, равниной бездыханной...»[14]. Эта публикация положила начало многолетнему сотрудничеству поэта в изданиях, с которыми был связан Миролюбов («Заветы», «Ежемесячный журнал» и др.).

В архиве Миролюбова (ИРЛИ) сохранились автографы ряда стихов Клюева того времени. Среди них — стихотворение «Горниста смолк рожок... Угрюмые солдаты...», которое было воспроизведено автором также и на обороте его первого письма к Блоку конца сентября — начала октября 1907 г.

Кроме этого произведения, Блок получил тогда от Клюева еще четыре стихотворения — «Вот и лето прошло, пуст заброшенный сад...», «Я поведаю миру былину...», «Немая любовь», «Мы любим только то, чему названья нет...», — из которых при жизни автора попало в печать только последнее.

Блок сразу же ощутил родственный ему символический план клюевских стихов: на это указывает, например, дневниковая запись современника, слышавшего в начале 1908 г. в блоковском чтении «прелюбопытное письмо от какого-то олонецкого мужика, из которого явствует, что где-то за 300 верст от железной дороги мужички читают стихи Блока, судят о них, сами сочиняют символические стихи...»[15].

«Символические стихи» Клюева, полученные тогда Блоком, написаны шестистопным ямбом, «унаследованным» молодым поэтом от П. Якубовича, широко использовавшего этот размер как в собственной практике, так и при переводе бодлеровских «Цветов зла»[16]. Кроме того, существуют не только метрические, но также лексические и тематические переклички ранних клюевских стихов как с Бодлером Якубовича, так и с оригинальными сочинениями переводчика[17]. Нет сомнения, что поэзия Якубовича и его переводы из Бодлера были для Клюева важными творческими ориентирами. Однако уже в то время клюевские поиски собственного пути в искусстве (как и возможности их словесного воплощения) вовсе не ограничивались «народнической» и «символической» линиями.

Среди пяти стихотворений, отобранных Клюевым для своего творческого представления Блоку, было и такое:

Вот и лето прошло, пуст заброшенный сад,
На дорогу открыта калитка.
Из поблёкшей травы, сквозь сырой листопад,
Сиротливо глядит маргаритка.

<...>
Были грезы и сны, и порывы ума.
Сгибло все под дыханьем ненастья.
Позабытый букет да обрывки письма
Нам с тобою остались от счастья.

Не зная автора этого «усадебного» элегического романса безупречно точной интонации, вполне можно было бы подумать, что перед нами — неизвестный текст одного из поэтов-дворян второй половины XIX в. Но его написал «олонецкий мужик»...

Через шесть лет (в одном из последних своих писем Блоку) Клюев обмолвится о «способности своей быть "всем для всех"»[18]. «Вот и лето прошло...» — один из самых ранних примеров проявления этого клюевского дара, убедительное свидетельство того, насколько свободно мог чувствовать себя Клюев в ином художническом мире, органически усваивая, осваивая и преображая его.

Ощущением потенциального масштаба своих творческих возможностей проникнуты строки молодого поэта из второго письма Блоку (между 17 октября и 12 ноября 1907 г.):

«Простите мою дерзость, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы Вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!..»[19]

Это письмо произвело на Блока очень сильное впечатление. Он привел большие выдержки из него (впрочем, не назвав имени автора) в своих «Литературных итогах 1907 года»[20], сопроводив клюевский текст проникновенным комментарием. На эту статью Блока (и, в частности, на слова Клюева в ней: «Наш брат вовсе не дичится "вас", а попросту завидует и ненавидит, а если и терпит вблизи себя, то только до тех пор, покуда видит от "вас" какой-либо прибыток. О, как неистово страданье от "вашего" присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без "вас" пока не обойдешься!»[21]) сразу же отозвались видные петербургские литераторы В.В. Розанов[22] и Д.В. Философов. Последний дал своему отклику заглавие «Декадентские мужички»[23], явно полемическое по отношению и к Блоку, и к его адресату.

Так состоялось, хотя и анонимно, вхождение Клюева — пока лишь в качестве публициста — в столичный литературный процесс.

«Полномасштабное» же явление Клюева-поэта российской литературной общественности произошло лишь через четыре года — по выходе в свет его первого сборника стихов «Сосен перезвон» (ноябрь 1911 г.). Посвященная «Александру Блоку — Нечаянной Радости», книга открывалась предисловием Валерия Брюсова, который писал:

«У Клюева много стихов шероховатых, неудачных; это бесспорно, это видно с первого взгляда. <...> Поэзия Клюева жива внутренним огнем, горевшим в душе поэта, когда он слагал свои песни. <...> этот огонь <...>

есть огонь религиозного сознания. По его собственному признанию, он поет, "верен ангела глаголу"»[24].

Впрочем, «огонь религиозного сознания» явственно чувствовался и в стихах, и в публицистике и письмах молодого поэта задолго до выхода его первой книги. К примеру, строка, ставшая для Брюсова отправной точкой его высокой оценки духовной стороны поэзии Клюева, была взята из стихотворения «Я был в духе в день воскресный...», посланного автором Блоку еще в ноябре или декабре 1908 г. В рукописи оно было озаглавлено (с аллюзией на Евангелие) «Из книги Откровения».

В «Сосен перезвоне» есть и другие стихи подобной тональности: «Помню я обедню раннюю...» (1908), «Завещание» (1908), «Есть то, чего не видел глаз...» (1910) и др. Но не только они привлекли внимание читателей и критики. Уже в первом отклике на книгу говорилось: «...г. Клюев — явный поклонник поэтического дарования Блока, и это видно из всего строя его лиры. Очень часто те же размеры стиха, тот же ритм, те же настроения...»[25]

Как бы продолжая это суждение («Ему <Блоку> отданы целиком два стихотворения; его влияние несомненно»), критик П. Пильский тогда же отчетливо сформулировал главные достоинства не только поэзии Клюева, но и его творческой личности:

«Клюев — голос. Клюев — натура. <...> Он — сам. Он — свой. Он — непохожий.

Формы — навеяны, но содержание собственное. Приемы — знакомы, но дух — нов. Темы — его, им найденные, им выстраданные; мотивы ведомы одному ему.

<...> Клюев — богат, и ему нельзя разориться уже по одному тому, что его голова поднята к высокому небу поэзии, а ноги на вечной Земле»[26].

Другой критик, упомянув о том, что Клюев — «крестьянин далекого северного захолустья», задавался затем вопросами:

«Чего можно было бы ожидать от такого поэта? — Перепевов песен Кольцова, никитинские мотивы <...>?

И что же мы видим у Клюева, прочитывая одно стихотворение за другим? — Твердость стиха, ясность мысли, — до сухости, до какого-то тяжелого окаменения. <...> Чувствуется перо в опытных руках.

Какая-то загадочность видна в этом явлении. Что это за человек? Откуда у него — и знания, и новые образы — красивые, сильные, — твердость стиха?»[27]

Все эти вопросы так и остались риторическими — ответа на них рецензент найти не смог. Но они неизбежно вставали перед любым клюевским читателем, когда тот узнавал о его крестьянском происхождении... Весьма актуальными (зачастую на довольно долгое время[28]) стали они и для тех людей из литературных кругов Москвы и Петербурга, кому довелось тогда познакомиться с поэтом.

Систематическое (хотя и не частое) личное общение Клюева со столичными литераторами началось в августе — октябре 1911 г.

Весьма существенной по своим практическим последствиям стала для поэта его встреча с И.П. Брихничёвым — литератором, религиозным публицистом и издателем[29]. Заочно они были знакомы и раньше — благодаря Блоку, еще в 1909 г. посылавшему Брихничёву в Царицын (где тот издавал газету и журнал) клюевские стихи для публикации. С конца 1910 г. (и вновь при посредничестве Блока) Клюев начал регулярно печататься в московском еженедельнике «Новая земля», негласным редактором которого был Брихничёв. Идейная направленность этого издания, проповедовавшего так называемое «голгофское христианство»[30], стала благоприятным фактором для публикации целого ряда клюевских стихов-песен религиозной тематики[31].

Брихничёв не только отыскал Клюеву издателя для первого сборника (купца В.И. Знаменского), но и способствовал знакомству молодого поэта с В.Я. Брюсовым — будущим автором предисловия к «Сосен перезвону».

На квартире Брюсова в августе 1911 г. произошла первая встреча Клюева с Н. Гумилевым[32]. Через несколько недель это общение было продолжено в Петербурге, где Клюев узнал и соратников Гумилева по вскоре начавшему свою деятельность «Цеху поэтов» — А. Ахматову[33] и С. Городецкого.

И Гумилев, и Городецкий были среди тех, кто приветствовал выход в свет «Сосен перезвон». Гумилев, назвав эту книгу «неожиданным и драгоценным подарком» и подчеркнув, что пафос клюевской поэзии «редкий, исключительный — это пафос нашедшего», проницательно уловил (по заключающим «Сосен перезвон» «Лесной были» и «Песне о Соколе и о трех птицах Божиих»), что «в творчестве Клюева намечается возможность большого эпоса»[34]. Без меры восторженные статьи Городецкого[35], которые несколько позже даже сам Клюев именовал «зоологически-хвалебными»[36], ценны тем, что в них — судя по слогу, очень близко к авторскому тексту — приведены важные клюевские высказывания.

В статье «Незакатное пламя» читаем: «Литератором он <Клюев> покорно просит себя не считать, а только блюстителем древних песенных заветов и хранителем живого, действенного начала в слове»[37].

Казалось, «Сосен перезвон», где преобладали стихи отчетливо символического плана (а иногда и прямой ориентации на поэзию символистов, прежде всего Блока), не мог являться весомым основанием для такого утверждения — в феврале 1912 г. оно представлялось скорее «декларацией о намерениях»...

Но Клюев знал, что говорил.

В его творческом багаже (правда, здесь уместнее были бы слова «кошница» или «киса́») уже тогда были произведения, которые образовали вскоре еще две его книги — «Братские песни» (выпущена в конце мая 1912 г.) и «Лесные были» (подготовлена и печати не позднее середины октября 1912 г.[38]; вышла в свет в феврале 1913 г.). Эти сборники ярко продемонстрировали, что Клюев имел право на самооценку, о которой только что шла речь. Вот что писал о «Братских песнях» Д.В. Философов:

«...Новая книга Клюева напоминает "духовные стихи", сектантские "псальмы". <...>

И действительно, братские песни удивительно общенародны. Их неопределенное воздыхание, обещание искупления, заложенное в них чаяние конечного счастья, счастья, добытого мукой крестной, отвечают упованиям многих и многих измученных народных душ. <...>

Это уже стихотворения, написанные не каким-то имярек, а безымянные псалмы, современные духовные стихи, которые поются где-нибудь в глухой, занесенной сугробами снега деревне, в душной избе, при едва теплящихся желтых, пахнущих медом свечечках...

С технической стороны в братских песнях есть недочеты. Какая-то корявость и иногда смешение стилей. <...> Но самый дух песен настолько умилителен, что все эти недочеты забываются»[39].

Другой известный петербургский критик — А.А. Измайлов, — рассматривая «Лесные были» в сравнении с предыдущими клюевскими книгами, писал о поэте:

«Ему не надо выискивать в словаре Даля стильных слов для своих описаний, — он обременен ими, беременен ими. Кажется, он не ищет их, а вынужден сдерживать себя, чтобы не перевести всю свою поэтическую речь на эти старинные народные слова, иногда так чудесно звенящие и для утонченного уха, иногда немножко для него грубоватые. <...>

Первый (лучший) сборник Клюева и книжка третья (т. е. "Лесные были". — *С. С.*) — чистое и свободное проявление поэтической стихии этого поэта из народа.

Впадает ли он в тона народной "частушки", слагает ли песню девичью, полюбовную, свадебную, острожную, слободскую, кабацкую, посадскую, рекрутскую, рыбачью — он здесь везде в своей тарелке.

Он так близок действительному народу, что, в самом деле, нисколько не удивительно, если он слышит свою песню, подхваченную земляками»[40].

Принадлежащие людям разных взглядов и одновременно свободные от субъективизма и предвзятости, эти оценки по сути совпадают в главном: Клюев — подлинный народный поэт.

Но в 1900-е гг. среди продукции профессиональных стихотворцев не редкостью были произведения, которые можно было отнести к «песням-подделкам» (А. Измайлов), или (если выразиться более нейтрально) к имитациям чужого стиля[41]. И неудивительно, что среди столичных литераторов, прочитавших книги Клюева, нашлись критики, немедленно усмотревшие в его творчестве «чрезмерную "осознанность"», «затеи испытанного слововеда и словолюба» (С. Парнок[42]), «склонность к стилизации» (она же[43]), «своеобразную стилизацию» и даже «форменную фальсификацию народной речи» (С.А. Соколов[44]).

Так вошло в литературу о Клюеве определение «стилизатор», которое применяется к нему и ныне[45].

Между тем, держать клюевские песни на «шестке» стилизации — явное упрощение. Аргументированная полемика с этим традиционным определе-

нием поэзии Клюева (на материале «Братских песен») содержится в работе американского ученого Р. Вроона:

«Два обстоятельства, на наш взгляд, служат в пользу гипотезы о “подлинности” сектантских стихов Клюева. Показательно, во-первых, уже то, что одной и той же вероисповедальной традиции принадлежат не только его духовные песни, но и целый ряд стихотворений, отнюдь не ориентированных на фольклорные жанры. <...>

Во-вторых же, особого внимания <...> заслуживают усилия автора, направленные к тому, чтобы его воспринимали именно как члена какой-то сектантской общины. В предисловии к “Братским песням” Клюев утверждает, что его песни устно и в списках распространялись среди земляков; напрашивается, таким образом, вывод о функциональном характере этих песен, сочиненных для внутреннего обихода “братий” <...> Подчеркнем, что в данном случае не столь важно, достоверны ли подобные сообщения или мы имеем дело с одним из автобиографических мифов, сотворенных поэтом; более существенным представляется то, что по отношению к обсуждаемым текстам самим Клюевым предложено жесткое правило чтения: на первом плане должна выступать их религиозная функция, и только на втором (или даже третьем) — эстетическая»[46].

Здесь, в частности, справедливо указывается на «функциональность» некоторых произведений Клюева в узком смысле. Однако приведенные выше слова поэта о себе как о «блюстителе древних песенных заветов и хранителе живого <...> начала в слове» позволяют говорить о «функциональности» применяемых им форм стиха и выразительных средств уже в гораздо более широком плане. При столь «глобальном» (Р. Вроон) ощущении своего места в словесном искусстве эстетические задачи художника неизбежно приобретают подчиненный характер, никогда не становясь самоцелью...

Еще до выхода «Сосен перезвона», 5 ноября 1910 г., Клюев писал Блоку, осмысливая поэтику народной песни: «Вглядывались ли Вы когда-нибудь в простонародную резьбу, например, на ковшах, дугах, шеломках, на дорожных батожках, в шитье на утиральниках, ширинках, — везде какая-то зубчатость, чаще круг-диск и от него линии, какая-то лучистость, “карта звездного неба”, “знаки Зодиака”. Народ почти не рисует, а только отмечает, только проводит линии, ибо музыка линий не ложна, краски же всегда лгут. <...> ...Народное искусство безглагольно. Вы скажете: а песня? На это я отвечу так: народная песня, наружно — всегда однообразная, действует не физиономией, не словосочетаниями, а какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линий, тому понятна во всей полноте и народная песня»[47].

Конечно, «язык линий» народной песни, ее «внутренняя музыка» были внятны Клюеву еще до этих размышлений. В 1909 году он прислал Блоку два стихотворения — «Девичья песня» («Вы, белила-румяна мои...») и «Песня» («Как во нашей ли деревне...»)[48]. Первое из них открывается словами:

Вы, белила-румяна мои,
Дорогие, новокупленные,
На меду-вине развоженные,
На бело лицо положенные, —

восходящими к строчкам народной песни «Все мужовья <или “мужья”> до жен добры...», издавна бытовавшей в Олонецкой губернии[49]. Начало другого стихотворения тоже имеет фольклорное происхождение, совпадая с зачином известной песни о том, как «отец сыну не поверил, что на свете есть любовь»[50]. В «Девичьей» Клюев, взяв поначалу подлинно народный текст, затем очень бережно и удивительно искренно продолжает одну из тех его «линий», которая пришлась по душе ему самому. В «Слободской» же отношение к исходному протографу у поэта иное — взяв из него лишь несколько слов, Клюев создает самостоятельное произведение, проникнутое неподдельным народным духом.

Можно привести и другие примеры столь же бережного и одновременно требовательного отношения Клюева к тем народным источникам, от которых отправлялся он в некоторых своих произведениях. Не случайно последние обращали на себя внимание непредвзятых критиков прежде всего чистотой интонации. Тон этих стихов — одно из прямых следствий самоощущения Клюева как «посвященного от народа»[51], полновластно распоряжающегося народно-поэтическим словом по тому же праву, что и безвестные творцы русских песен и былин. Без такого самоощущения, бесспорно, не мог бы сложиться и неповторимо самобытный стиль поэзии зрелого Клюева в целом.

Ныне вряд ли возможно описать процесс становления клюевского индивидуального стиля в деталях — этому не осталось почти никаких документальных свидетельств. То же, что запомнили и записали собеседники поэта (особенно городские) с его слов, было, очевидно, сказано прежде всего в охранительных целях — для ограждения своего внутреннего мира[52].

Внешние события жизни Клюева 1912–1914 гг. также мало информативны. Известно, что в сентябре 1912 — марте 1913 гг. поэт вновь побывал в Москве и Петербурге. Там он не раз выступал публично, производя на слушателей сильное впечатление не только своими стихами, но и выдающейся способностью читать их[53]. В Петербурге Клюев возобновил общение как с давними своими конфидентами Блоком и Миролюбовым, так и с поэтическими сверстниками Гумилевым, Городецким, Ахматовой и теми молодыми поэтами, которые к тому времени создали под знаменем акмеизма «Цех поэтов». Клюев даже вступил в этот «цех» и напечатался в его органе «Гиперборей». Но вскоре (на заседании Всероссийского литературного общества 15 февраля 1913 г., где акмеисты, выступив с докладами, характеризующими их эстетическую позицию, одновременно допустили резкие нападки на символизм и символистов, в том числе Блока) он публично отмежевался от «Цеха поэтов»[54].

Среди выступивших в указанном заседании был В.Л. Львов-Рогачевский, который, по утверждению Д.В. Философова, «начал доказывать, что

Клюев <...> — белая кость, не чета “прощалыгам-акмеистам” <так!>». Эти слова получили отповедь Философова: «Я, например, очень завидую г. Клюеву, что он — дитя народа, своего рода “владетельный князь”. Но не самоубиваться же мне из-за этого. Какую косоворотку я ни надевай, каким мелким бесом перед г. Клюевым ни расстилайся, все равно г. Львов-Рогачевский мне скажет, что я не “владетельный князь из народа”, а всего-навсего кающийся дворянин»[55].

Клюев, без сомнения, прочел статью Философова, поскольку чуть позже (в марте 1913 года) он — как бы отвечая критику — сделал ему на своих «Лесных былях» такую дарственную надпись:

«Я долго думал — посылать ли Вам эту книжку, так как слышал, что Вы — человек труда в писательстве. В этой же моей книжке нет “труда” и так называемой “глубины”. Написана она, как видите, на местном крестьянском наречии, частью известном в двух-трех северных губерниях (а заслуга ли заставить читателя освоиться с грубыми формами своего языка?). В наречии этом нет кафедральной музыки Мильтона, но не согласитесь ли Вы в том, что в нем звучит то, что звучит, например, в песнях лугового жаворонка, подымающегося из низкой бороздки в теплую синь неба, и не есть ли всякое искреннее пение по своей природе поклонение, и не следует ли сказать того же самого о всяком истинном труде?»[56]

Полные внутреннего достоинства, эти строки по сути являются автохарактеристикой мировоззренческих и творческих установок поэта.

Спустя десять с лишним лет он скажет о себе, что, «как баржа пшеницей, нагружен народным словесным бисером», что «распирает певчий груз» его «обочины»[57]... Систематическое наполнение клюевской поэзии этим бисером, добываемым не из словаря Даля, а непосредственно из глубин океана русской народной речи, продолжилось по возвращении Клюева в родные места, куда он вскоре выехал из столицы. Живя на родине, поэт создает «Скрытный стих», а также «Осиротела печь... Заплаканный горшок...», «Заблудилось солнышко в корбах темнохвойных...», и другие стихотворения, которые впоследствии войдут в известный клюевский цикл «Избяные песни».

В февральском (1914 г.) письме Миролюбову, отправляя в «Ежемесячный журнал» свой «Скрытный стих», Клюев не только приоткрывает завесу своей творческой лаборатории, но по существу дает понять, что на некоторые его сочинения нужно смотреть как на эзотерические:

«...Посылаю Вам мою новую вещь — был бы счастлив, если бы она Вам понравилась. Сложена она под нестерпимым натиском тех образов и слов, которыми в настоящее время полна деревня. Перекроить эти образы и слова так, чтобы они были по плечу людям, знающим народ поверхностно и вовсе не имеющим представления о внутреннем содержании “зарочных”, “потайных”, “отпускных” слов бытового народного колдовства (я бы сказал, народного факиризма), которыми народ говорит со своей душой и с природой — я считаю за великий грех. И потому в этой моей вещи, там, где того требовала гармония и власть слова, я оставлял нетронутыми подлинно народные слова и образы, которые прошу не принимать

только за олонецкие, так как они (слова, наречие) держатся крепко, как я знаю из опыта, во всей северной России и Сибири. Некоторая густота образов и упоминаемых выше слов, которая на первый взгляд может показаться злоупотреблением ими, — создалась в этом моем писании совершенно свободно по тем же тайным указаниям и законам, по которым, например, созданы индийские храмы...»[58]

Эти слова поэта можно рассматривать ныне как предвосхищение результатов последующего его творчества — ведь лучшие клюевские произведения, отличающиеся словесным богатством и яркой, присущей только ему образностью, одновременно обладают «пододонной» (по слову самого Клюева) глубиной и многомерностью...[59]

Ощутить это в полной мере удавалось (да и теперь удается) далеко не каждому его читателю — чаще всего как раз из-за «густоты образов» и «подлинно народных слов»[60]. И все же именно эти особенности стиля позволили Клюеву убедительно воссоздать на плоской книжной странице свой многомерный творческий мир. Впрочем, это лучше всего охарактеризовал он сам:

«Народная же назывка — это чаще всего луч, бросаемый из глубины созерцания на тот или иной предмет, освещающий его с простотой настоящей силы с ее огнем-молнией и мягкой росистой жалостью, и не щадить читателя, заставляя его пробиваться сквозь внешность слов, которые, отпугивая вначале, мало-помалу оказываются обладающими дивными красотами и силой, есть для поэта святое дело, которое лишь обязывает читателя иметь больший запас сведений и обязывает на большее с его стороны внимание»[61].

Творческая практика Клюева 1914–1916 гг. стала наглядным подтверждением плодотворности «языкового расширения» (термин А.И. Солженицына), предпринятого поэтом. Вот, и примеру, фрагменты стихотворения «Заблудилось солнышко в корбах темнохвойных...»:

Заблудилось солнышко в корбах темнохвойных,
Износило лапчатый золотой стихарь:
Не бежит ли красное от людей разбойных,
Не от злых ли кроется в сутемень да в марь?

<...>

Сядь, моя жадобная, в сарафане сборчатом,
В камчатом накоснике, за послушный лен...

Очевидная «густота» слов «северного наречия» в этих стихах могла, конечно, вызывать нарекания читателя, не обладающего соответствующим «запасом сведений»... Но в некоторых произведениях тех же лет (например, в стихотворении «Вешние капели, солнопек и хмара...») Клюев уже приближается к подлинному достижению гармонии слова и смысла.

В шестнадцати строчках этого стихотворения — не просто картинки северной природы, приметы быта и уклада родной поэту деревни. Интона-

ция, ритм и звукопись (да, по-видимому, не только они) придают ему отчетливо ощутимый оттенок чего-то действительно «невыразимого» (В. Жуковский), созданного по «тайным указаниям и законам», на которые глухо намекнул поэт в связи со «Скрытным стихом»...

Чуткие критики сразу уловили это качество поэзии Клюева: «...в <...> "избяных" песнях чрезвычайно интересно отметить живую одухотворенность предметов домашнего обихода, признающую за ними отдельное, символическое в самой простоте своей существование и роднящую этим нашего бытового поэта с проникновенным мечтателем <...> Морисом Метерлинком. Разве его "Синяя птица" — не тот же осиянный мистицизмом домашний быт бельгийского крестьянина?!.»[62].

С формальной же стороны обращает на себя внимание, что среди девяноста слов стихотворения «Вешние капели...» — только один глагол. Вряд ли Клюев сознательно ориентировался здесь на знаменитое «Шепот, робкое дыханье...» А. Фета, ставшее в XIX в. своего рода эмблемой «чистого искусства». К тому же «безглагольность» клюевского текста воспринимается совершенно иначе, чем у Фета — ведь она воплощена в ином (если угодно, не в «дворянском», а в «крестьянском») смысловом поле...

В стихах Клюева этого времени все явственнее обозначается такой «луч из глубины созерцания на тот или иной предмет», как метафора (в упомянутых стихах «лапчатый золотой стихарь» солнца, «поводырка-жуть», «месяц — Божья камилавка», «отшельницы-ели» и др.). Разнообразие и красочность клюевских метафор и метафорических эпитетов — пожалуй, самая заметная внешняя черта зрелого творчества поэта. Критики Клюева, как правило, ограничивались только констатацией этой метафоричности, нередко упрекая поэта в украшательстве. При этом упускалось из виду обстоятельство принципиального свойства — ведь метафоры, так же как и другие выразительные средства, никогда не были для Клюева самоцелью, но лишь необходимым строительным материалом для возведения дома (=Избы) того или иного стихотворного произведения[63].

Сочинением крупной формы, «представляющим из себя квинтэссенцию народной песенной речи»[64], стала клюевская былина «Беседный наигрыш, стих доброписный...» (1915), в которой было осуществлено своеобразное художественно-мифологическое воплощение главного события в жизни России тех лет — Первой мировой войны. Этому событию Клюев посвятил тогда и другие стихи (например, «Что ты, нивушка, чернёшенька...», «Мирская дума», «В этот год за святыми обеднями...»), которые, как и «Беседный наигрыш», впоследствии были включены в новую книгу поэта «Мирские думы». Составление этой книги было окончательно завершено в октябре-ноябре 1915 г. в Петрограде.

К тому времени уже произошло личное знакомство Клюева с С. Есениным (раньше они не встречались, хотя и состояли в переписке[65]). Эта встреча положила начало сложным творческим и личным взаимоотношениям поэтов, продолжавшимся до самой гибели Есенина[66].

В октябре 1915 — марте 1916 г. (до призыва Есенина на военную службу) они не раз выступали вместе с чтением своих произведений. Эти

публичные (как правило, театрализованные) чтения получали в повременной критике неоднозначные оценки — от апологетически-хвалебных до раздраженно-брюзгливых[67].

Более солидарными оказались критики в отношении новой книги Клюева, вышедшей в свет в конце января 1916 г. «Мирские думы», укрепив прежнее мнение о подлинности клюевского дара, дали повод к таким обязывающим оценкам: «Клюев — явление небывалое в нашей жизни, и недаром теперь историки литературы читают студентам лекции о Клюеве... <...> ...речь его — подлинное "словотворчество", новое для города, старое для народа. Со старо-народным словом, со старо-народной мирской думой приходит в город Клюев; сила его — в земле и в народе»[68].

Или: «...хотя Клюев достиг песенного мастерства, переболев литературой и даже модернизмом, все же нынешние его стихи в лучшей своей части чужды ей. <...> Клюев силен той духовной культурой, разительным примером которой служит наше старообрядчество, — культурой, твердой в самой себе и не нуждающейся ни в чьей поддержке. Сегодня Клюев пишет о деревне. Завтра его может взволновать иное. И как знать, может быть, мы услышим от него стихи о Лоренцо Великолепном. <...> Но, что бы ни взволновало его, мы уверены, никогда его ясный крестьянский взгляд не потеряет своей зоркости; стихи его, перестав быть песней по форме, сохранят всю глубину и чистоту народной песни»[69].

Георгий Иванов, автор последних суждений, верно почувствовал направление тогдашних творческих поисков Клюева: его новые произведения, уже переставая быть «песней по форме», обретали удивительную творческую свободу. Поэт всё чаще обращается к темам прежде небывалого масштаба.

Летом 1916 г., вернувшись на родину после концертной поездки по городам России[70], Клюев пишет «Новый псалом»[71], по сути обозначивший его вступление в пору творческой зрелости.

Начало произведения сложено в духе канонической литургической поэзии. Первая его строка обращена к Богу («Что напишу и что реку, о Господи!»), но дальнейшее показывает, что псалом Клюева — прежде всего молитвенная песнь Родине:

> О родина моя земная, Русь буреприимная!
> Ты прими поклон мой вечный, родимая,
> Свечу мою, бисер слов любви неподкупной...

В его средней части воссоздается образ России безусловно сакрального оттенка:

> Двор твой светл и скотинушкой тучен...
> Тишиною вспоённые овцы
> Шелковистее ветра лесного;
>
> <...>

Ель Покоя жилье осеняет,
А в ветвях ее Сирин гнездится:
Учит тайнам глубинным хозяйку,
Как взмесить нежных красок опару,
Дрожжи звуков всевышних не сквасить,
Чтобы выпечь животные хлебы,
Пищу жизни, вселенское брашно...

Поэтическое слово автора отныне отмечено печатью «тайнозренья» — ведь он «побывал... под чудною елью / И отведал животного хлеба», хлеба Жизни своей родины. Благодаря этому мистическому «путешествию»[72] поэт

...в малый миг
Родимой речи таинство постиг,
Прозрел, что в языке поруганном моем
Живет Синайский глас и вышний трубный гром...

Борис Филиппов не без оснований усмотрел в клюевском псалме «сочетание мистики русского древлего благочестия и “Философии Общего Дела” Н.Ф. Федорова, с его учением о всеобщем воскрешении нами самими всех наших покойников как основном общем деле человечества. И об окончательной победе над смертью»[73]. Финальные строки «Поддонного псалма» действительно перекликаются с идеями философа:

От звезды до малой рыбки
Все возжаждет ярых крыл,
И на скрип вселенской зыбки
Выйдут деды из могил.

По тому ли хлеборобью
Мы, как изморозь весной,
Канем в Спасово поморье
Пестрядинною волной.

Примечательно, впрочем, и другое. Непременный атрибут крестьянской избы — зыбка — становится в псалме Клюева «вселенской», приобретая космический смысл... Концепция «избяного космоса» (словесному воплощению которой отныне будет отдано одно из магистральных направлений клюевского творчества) нашла емкое поэтическое выражение в цикле «Земля и железо», представленном автором в том же 1916 г. для сборника «Скифы»:

Беседная изба — подобие Вселенной:
В ней шолом — небеса, полати — Млечный Путь...
<...>
Мы братья облакам, и савана холстина —
Наш верный поводырь в обитель тишины.

Одним из первых читателей «Земли и железа» (еще до публикации) стал Андрей Белый; вскоре (в феврале 1917 г.) он познакомился и с самим автором цикла. В то время А. Белый (как и Клюев, остро ощущавший кризисное состояние тогдашнего литературного слова) работал над статьей «Жезл Аарона». Эта статья, напечатанная в первом сборнике «Скифы» наряду с клюевским циклом, в немалой своей части содержит не только оценку стихов Клюева, составивших этот цикл, но и философски-поэтическое обобщение некоторых их мотивов. В «Жезле Аарона» А. Белый, в частности, писал:

«...новое слово поэзии не родится из мысли абстракций; не родится оно ни в нигилизме футуристических криков, ни в сытостях эстетского упражнения звуков тяжелозвучной, искусственной аллитерации <...>; новая поэзия нам рождается в устах тех, кто воистину видел Лик Слова живого, кто Его растит и питает, как тайное слово свое, всем горением подвига жизни. <...>

...лик слова мысли и лик звука слова сливаются в образ <...>; это — ведомо Клюеву:

Но древний рыбарь-сон, чтоб лову не скудеть,
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.

Между мыслью и звуком, в которых расколото прежнее слово — *затон тишины*: молчание, подвиг жизни поэта, — они лишь родят слово жизни, где образ и звук суть единство...»[74]

Несколькими месяцами позже, вспоминая свои встречи и беседы с Клюевым, А. Белый напишет о нем как о «явлении единственном, нужном и необходимом», назвав его здесь же «единственным народным Гением»[75].

Сделанные А. Белым в частном письме, эти высокие оценки вряд ли стали известны Клюеву немедленно... Но его собственное ощущение положения, достигнутого им в русской поэзии, было во многом таким же — «Я — посвященный от народа...»; «...души печи и телеги / В моих колдующих зрачках / <...> / Я Алконостную Россию / Запрятал в дедовский сусек» и, наконец:

За Евхаристией шаманов
Я отпил крови и огня,
И не оберточный Романов,
А вечность жалует меня.

Стихотворение «Меня Распутиным назвали...», из которого взяты эти строки, было написано Клюевым на родине не позднее начала октября 1917 г.[76] В это время творческая работа поэта шла очень активно — ведь 9 марта того же года он заключил с издателем М.В. Аверьяновым договор о выпуске своих сочинений. В проектируемое издание должны были войти не только ранее опубликованные стихи, но и «новые сочинения в количестве около ста стихотворений»[77].

Частично сохранился один из вариантов наборного экземпляра этого собрания, представленный автором издателю и уже тогда получивший название «Песнослов»[78]. Обращение к этому архивному материалу показало, что при подготовке ранних стихов к переизданию Клюев подверг их определенной стилистической правке. Нередко при этом стертый литературный штамп заменялся нетривиальной метафорой или метафорическим эпитетом — скажем, строка «Про бегущие родины дали» (в стихотворении «В златотканые дни сентября...») была исправлена на «Про седые, бурятские дали», а строка «Вглядись в эту дымно-лиловую даль» (в стихотворении «На песню, на сказку рассудок молчит...») — на «Вглядись в листопадную, странничью даль». Такое подчеркнутое появление в клюевских стихах двучленного определения при одном существительном стало в свое время немаловажным стимулом к детальному анализу одной из особенностей индивидуального стиля Клюева — его бинарности[79]. Совокупное рассмотрение поэзии и прозы Клюева 1917–1921 гг. под этим углом зрения показало, что указанная стилевая черта генетически связана с поэтикой древнерусской литературы; то же происхождение имеют и другие черты стиля Клюева[80]. Впрочем, это интуитивно ощущалось его внимательными читателями уже много лет назад. В 1952 г. Б. Филиппов писал: «Огромное значение Николая Клюева именно в том, что он — мост, соединяющий наше время со стихией огнепального протопопа Аввакума. Он не надуманно, не теоретизированно, а органически пришел к подлинно национальному, самобытному»[81].

Современные исследователи поэтики зрелого Клюева не перестают возвращаться к мысли, что нередко в его творческой практике троп (в частности, метафора) отнюдь не является художественным приемом, но выступает как объективная реальность, — то есть в духе его восприятия человеком Средневековья или человеком Древней Руси[82].

В самом деле, некоторые из стихов поэта 1916–1917 гг. написаны от имени (=лица?) растения («Я — древо, а сердце — дупло...»), животного («Христос! Я буренка мирская, страдальная...»), человекоподобного существа космических размеров («Возжечь бы ладони — две павьих звезды...»). Клюев даже уподобляет себя Богоматери («О сыне мой, возлюбленное чадо, / Не я ль тебя в вертепе породил...»).

Художественная убедительность произведений, из которых взяты эти строки, заставляет всерьез задуматься над замечанием, однажды оброненным Клюевым: «То, что я пишу, это не литература, как ее понимают обычно»[83].

Незадолго до гибели (в 1935 г.) поэт назвал пожалованный ему дар «многогранностью души». Современные специалисты-психологи обычно говорят в таких случаях о «многомерности личности». Впрочем, этот термин тождественен клюевскому. «Многогранность личности — это ее многомерность», — пишет В.В. Налимов, далее продолжая:

«Именно в многомерности может осуществляться согласованная связанность двух (или нескольких) составляющих личности без стирания их индивидуальностей. Личность оказывается способной к трансценденции —

выходу за пределы своих границ, без саморазрушения, <...> Облик личности высокой многомерности может оказаться столь же обаятельным, сколь и невыносимым для многих других по своей широте»[84].

Ощущение клюевской многомерности отчетливо проступает в высказываниях современников поэта: «Ведь вот иногда в нем что-то словно ангельское, а иногда это просто хитрый мужичонка» (А. Блок в изложении В. Гиппиуса[85]); «При встрече в обычном домашнем быту то же очарование от него, пока из-за пустяков, из-за одной черточки — станет вдруг как человеку от нечеловеческого» (О. Форш[86]).

Наверное, большинство знавших Клюева вряд ли испытывало восторг при осознании особенностей его личности... Например, С. Городецкий, певший ему в 1911–1912 гг. хвалы, писал спустя четырнадцать лет: «У всех нас после припадков дружбы с Клюевым бывали приступы ненависти к нему»[87].

В самом деле, то или иное отношение к Клюеву-человеку могло обусловить взгляд и на его творения (ср., например, противоположные по тону рецензии В. Брюсова[88] и Р. Ивнева[89] на «Песнослов»). Однако не надо забывать и того, что клюевский «Песнослов» вышел в свет в 1919 г., в разгар борьбы между старой и новой властью.

Тогдашние глашатаи новой пролетарской культуры, оценивая поэзию Клюева, руководились уже другими — преимущественно классовыми — мотивами. Их внимание было сосредоточено вовсе не на творческом воплощении Клюевым мистического опыта его многомерной личности (пронизавшего большинство стихов второй книги «Песнослова»). Мишенью для многолетних нападок стали другие стихи из той же книги, которые никак не укладывались в прокрустовы мерки идеологов пролетарского искусства.

Излюбленными для критиков строками, разоблачающими, по их мнению, Клюева как врага нового строя (наряду с зачином стихотворения «Меня Распутиным назвали...») стали зачины еще трех стихотворений — «Уму — республика, а сердцу — Матерь-Русь...», «Не хочу Коммуны без лежанки...», «Есть в Ленине керженский дух...».

Впрочем, нападки на эти стихи начались уже после их публикации, которая все же была разрешена новой властью — ведь «Песнослов» был выпущен под маркой литературно-издательского отдела Народного комиссариата по просвещению, главой которого был А.В. Луначарский.

Это разрешение было получено осенью 1918 г., когда Клюев приехал из родных мест в Петроград[90]. До конца года поэт не только занимается устройством своих издательских проектов, но и не раз выступает перед петроградскими рабочими с чтением стихов, в которых, по словам из газетного отчета, «чуткая пролетарская масса встретила подлинные переживания нашей Красной Деревни»[91]. Какие стихи читал тогда Клюев, неизвестно. Но можно ощутить подлинные переживания самого поэта, если обратиться к некоторым из стихотворений заключительного раздела второго тома «Песнослова» — «Красный рык», написанным в те же осенние петроградские дни: «Проснуться с перерезанной веной, / Подавиться черным

смерчом... / Наши дни багровы изменой, / Кровяным, веселым ключом». Или: «Товарищи, не убивайте, / Я – поэт!.. Серафим!.. Заря!...»

Трагическое предчувствие того, что происходящие события уничтожат основы жизненного уклада русского народа, уживалось в те дни у Клюева с ощущением освобождения от пут, которые в прежнем обществе не давали выхода творческим силам из народных глубин. Через два года он так скажет об этом в одном из писем:

«Я очень страдаю, но и радуюсь, что сбылось наше — разинское, самосожженческое, от великого Выгова до тысячелетних индийских храмов гремящее. Но кто выживет пляску земли освободительной?!»[92]

Эти строки были написаны уже на родине, в Вытегре, куда Клюев вернулся в начале 1919 г. Там он жил до середины 1923 г., лишь изредка выезжая в Петрозаводск и Петроград. Вопреки невзгодам тех лет (а, быть может, и благодаря им) его творческая деятельность не прекратилась. К тому же у него была тогда возможность регулярно печататься — с апреля 1919 по декабрь 1920 гг. в уездной газете «Звезда Вытегры» (позднее — «Трудовое слово») увидело свет более сорока стихотворений поэта и полтора десятка его статей и заметок.

В то время он нередко выступал перед своими земляками не только с чтением стихов, но и с речами проповеднического склада (например, 1 июля 1919 г. он прочел публично свое «Золотое письмо братьям-коммунистам»; 22 октября того же года произнес «Малое слово из дум о родимой земле» и т. д.). Большинство этих речей в печати так и не появилось.

Однако «Золотому письму братьям-коммунистам» повезло — оно (пусть и частично) было-таки опубликовано под названием «Самоцветная кровь». Это клюевское обращение к новым хозяевам жизни было вызвано их массовыми антирелигиозными действиями — вскрытием мощей русских святителей и подвижников, прокатившимся тогда по всей Советской России. Поэт попытался здесь отвратить «братьев-коммунистов» от этого богопротивного дела, обращая внимание воинствующих материалистов на эстетическую ценность действа почитания и перенесения мощей:

«Одним из проявлений художественного гения народа было прекраснейшее действо перенесения нетленных мощей, всенародная мистерия, пылинки которой, подобранные Глинкой, Римским-Корсаковым, Пушкиным, Достоевским, Есениным, Нестеровым, Врубелем, неувядаемо цветут в саду русского искусства. <...> И если за поддельно умирающего в “Борисе Годунове” Шаляпина ученые люди платят тысячи, то вполне понятны и те пресловутые копейки, которые с радостной слезой отдает народ за “Огненное восхищение” за неописуемое зрелище перенесения мощей, где тысячи артистов, где последняя корявая бабенка чувствует себя Комиссаржевской, рыдая и целуя землю в своей истинной артистической одержимости»[93].

Наверное, Клюев понимал, что его голос вряд ли будет внятно слышен в дни, когда «смята, перекошена, изъязвлена тропа жизни русской», когда «не свирелят жаворонки над русской землей, только рыгает броневик свинцовой блевотиной в золотую чашу жизни»[94]. И все же он вновь и вновь

выступает в защиту духовного и материального наследия, завещанного русским людям многими поколениями их предков.

14 января 1920 г. поэт произносит на уездном учительском съезде «Слово о ценностях народного искусства»:

«Думают, подозревают ли олончане о той великой, носящей в себе элементы вечности, культуре, среди которой живут?

Знают ли, что наш своеобразный бытовой орнамент: все эти коньки на крышах, голуби на крыльцах домов, петухи на ставнях окон — символы, простые, но изначально глубокие, понимания олонецким мужиком мироздания? <...> Искусство, подлинное искусство во всем; и в своеобразном узоре наших изб (“На кровле конек есть знак молчаливый, что путь так далек”), и в архитектуре древних часовен, чей луковичный стиль говорит о горении человеческих душ, подымающихся в вечном искании правды к небу <...>.

Надо быть повнимательней ко всем этим ценностям, и тогда станет ясным, что в Советской Руси, где правда должна стать фактом жизни, должны признать великое значение культуры, порожденной тягой к небу, отвращением к лжи и мещанству, должны признать ее связь о культурой Советов»[95].

Клюевские стихотворения 1919—1921 гг. (правда, далеко не все) впоследствии составили его новый сборник «Львиный хлеб» (М., 1922).

В этих стихах явственно слышится мотив страдающей Родины, из «Руси бурепримной» ставшей Россией, которая «плачет пожарами», «окровавленною отчизной», «обольщенной Русью» и даже «обезглавленной Россией».

В то же время на постоянно звучащий в подтексте книги вопрос: «Что впереди?» Клюев отвечает в пророческом духе: «Грядущей России картины — // Арабская вязь и резьба». Вскоре (в 1922 г.), указав на «восточный» мотив сборника как на определяющий, он сформулирует свое предвидение в такой форме: «...обретение родиной-Русью своей изначальной родины — Востока и есть Львиный хлеб»[96].

Некоторые из этих стихов Клюев читал публично не только в Вытегре. В октябре 1920 г. он побывал в Петрограде, где прошло два его авторских вечера. Восточные мотивы его новых произведений обратили на себя внимание петроградского рецензента. Впрочем, тот объяснял их появление в стихах Клюева не с сакральной точки зрения (как сам автор), а вполне по-современному, в духе тогдашних интернациональных упований взявших власть:

«Теперь поэт находит яркие краски для изображения приближающейся всемирной революции и объединения трудящихся всего мира.

Он видит, что “гостит олонецкое солнце в гостях у Сахары”, <...> как в “московском самоваре закипает озеро Чад” <...>

И, наконец, поэт уже твердо уверен, что все народы мира, несмотря на коренные расовые различия, охвачены одним желаньем:

Повыковать плуг — сошники Гималаи,
Чтоб чрево земное до ада вспахать,
Леха за Олонцем, оглобли в Китае...

Итак, поэт Клюев — последний из могикан, последний из поэтов старой, самосожженческой, мистической деревни, по-своему понимающей пролетарскую революцию»[97].

Между тем, именно тогда этот «последний из могикан» окончательно вступил на путь «поэта великой страны, ее красоты и судьбы»[98] и шел по нему, не сворачивая, до самой гибели.

Вехами на этом пути стали не только «Львиный хлеб», но и поэмы «Четвертый Рим» и «Мать Суббота», вышедшие отдельными изданиями в том же 1922 г.

Большинство откликов на эти поэмы носило поверхностный характер. Конечно, ни один из критиков не прошел мимо полемического лейтмотива «Четвертого Рима», адресованного Есенину-имажинисту; кто-то изображал недоумение, кто-то снисходительно-пренебрежительно усмехался... И никто не сумел или не захотел заметить, насколько обличительный пафос автора неотделим здесь от драматического ощущения непоправимости разлада, настигшего людей, когда-то очень близких по духу...

Осуждая «ископаемые слова» и «образы пообразней», критики «Четвертого Рима» не дали себе труда хоть как-то попытаться вникнуть в глубинные смыслы этого произведения. То же самое можно сказать и о «Матери Субботе» — и здесь, наткнувшись на метафоры «обнаженно-лингвистического порядка», рецензент (Вс. Рождественский) дальше так и не пошел: ведь для него это было лишь «привычное уже мастерство Клюева — нанизывателя олонецкого жемчуга»[99].

О подоплеке такого отношения к своей поэзии высказался тогда же сам Клюев:

«Разные ученые люди читают мои стихи и сами себе не верят. Эта проклятая порода никогда не примирится с тем, что человек, не прокипяченный в их ретортах, может быть истинным художником. Только тогда, когда он будет в могилке, польются крокодиловы слезы и печати и общества, а до тех пор доброго слова такому, как я, художнику ждать нечего. Скорее наши критики напишут целые книги про какого-нибудь Нельдихена или Адамовича, а написать про меня у них не поднимается рука. Всякому понятно, что все то, чем они гордятся, самое их потаенное, давно уже мной проглочено и оставлено позади себя. Сказать про это вслух нашим умникам просто опасно: это значит похерить самих себя, остаться пустыми бочками, от которых по мостовой шум и гром, а доброго вина ни капли...»[100].

Наверное, расписываться в непонимании мало кому хочется... И все же существуют, очевидно, не только субъективные, но и объективные причины того, что и при жизни Клюева, и в наши дни обращение к его многомерному творчеству чаще всего оказывалось не по плечу тем, кто пытался применить при его анализе обиходные исследовательские методики. Не случайно Л.А. Киселева, чьи труды положили начало систематическому продуктивному изучению глубинных основ клюевской поэтики[101], в этой связи подчеркивает:

«Тщетны поиски буквального и метафорического смысла в этих стихах; прочесть Клюева можно лишь в контексте средневековой тропологии, христианского понимания слова и чуда, совершающегося в "зазоре" между "достоинством смысла и недостоинством знака" (С.С. Аверинцев). Общепризнанный орнаментализм поэзии Клюева (обеспечивающий мощные ритуальные интенции его текста) обусловлен, в частности, и семантическим языком фольклорной традиции, и поэтому нецелесообразно связывать клюевское слово с лексическим значением: оно нередко является носителем "традиционного смысла" (П.П. Червинский). <...> Однако речь идет не о релятивизации слова; его <...> историческое, аллегорическое, тропологическое значение уводят к "анагогическому", мистическому смыслу. <...> Такой взгляд позволяет обнаружить взаимопроникающее единство всех созданных Клюевым произведений, вычленить звенья метасюжета, выявить связь контекстов. Результативным средством исследования творчества Клюева может стать семиотико-герменевтический метод»[102].

Не так давно стали известны автохарактеристики рассматриваемых поэм. О «Четвертом Риме» Клюев, в частности, говорил:

«Только в союзе с землей благословенное любовью железо перестает быть демоном, становясь слугой и страдающим братом человека. <...> Истинная культура — это жертвенник из земли. Колосья и гроздь винограда — жертва Авеля за освобождение мира от власти железа. Расплавятся все металлы земли и потекут, как реки. В этом последнем огне сгорит древний Змий... И вот уже ворон сидит на черепе стали.

В русском народе существует чаяние; воскресение Авеля. Путь к нему через любовь Иоаннову. Слушать сердце возлюбленного — путь к Авелеву воскрешению. <...>

Возвращение Жениха совершается вечно. Оно станет и моим уделом за мою любовь к возлюбленному, как к сердцу мира»[103].

О «Матери Субботе» за Клюевым в 1922–1923 гг. было записано несколько высказываний, например:

«Причащение Космическим Христом через видимый хлеб — сердце этой поэмы». Или: «Тьмы серафимов над печью, Агнец-коврига — поющие знаки вечности, за ними же следуют Лев, Ангел, Телец и Орел. Лев — страж умный, Орел — очи мысленные, Ангел — сердце слёзное, Телец — плоть. Для плоти же Тельца хлев — формы земные: изба, гумно, посев, лен и одежда. Огонь же не разгадан и ангелами — он от уст Агнца. От огня — Роза поцелуя. Рождество поцелуя празднуется как некогда рождество Слова во плоти...». Или: «"Мать Суббота" — избяной Экклезиаст, Евангелие хлеба, где Лик Сына Человеческого посреди животных: льва, вола, орла — и ангела любви Иоанновой»[104].

Без сомнения, речь идет о «пододонных» пластах этих произведений, беглому взгляду недоступных. Их постижение еще впереди...

Три книги Клюева, вышедшие в 1922 году, вновь побудили его критиков к тому, чтобы взглянуть на послеоктябрьское творчество поэта с клас-

совой точки зрения. В одной из рецензий он был назван «врагом», которого «нужно знать и смотреть ему прямо в лицо»[105].

Вскоре свое впечатление от такого «прямого взгляда» изложил один из высших руководителей РСФСР Лев Троцкий:

«...Индивидуальность Клюева находит себя в художественном выражении мужика, самостоятельного, сытого, избыточного, эгоистически-свободолюбивого... Клюев по-крестьянски индивидуалистичен: он себе хозяин, он себе и поэт... У крепкого хозяина запас хлеба в закроме, удойные коровы в хлеву, резные коньки на гребне кровли — хозяйское самосознание плотно и уверенно. Он любит похвалиться хозяйством, избытком и хозяйственной своей сметкой — так и Клюев талантом своим и поэтической ухваткой: похвалить себя так же естественно, как отрыгнуть после обильной трапезы или перекрестить рот после позевоты»[106].

Именно с тех пор вошли в постоянный лексикон клюевских критиков определения «враг» и «крепкий хозяин» (впрочем, последнее вскоре было заменено более кратким — «кулак»). В 1932 г., как бы отмечая «юбилей» травли, которой подвергался поэт со стороны тогдашних управителей литературой и их подголосков, он адресует им стихотворение «Клеветникам искусства»:

Я гневаюсь на вас и горестно браню,
Что десять лет певучему коню
<...>
Вы не дали и пригоршни овса...
<...>
Пегасу русскому в каменоломне
Нетопыри вплетались в гриву
И пили кровь, как суховеи ниву...

Клюев прекрасно понимал, откуда взялись эти «нетопыри-кровопийцы». Еще 28 января 1922 г., обращаясь к Есенину, он восклицал: «...поэзия народа, воплощенная в наших писаниях, при народовластии должна занимать самое почетное место <...>, порывая с нами, Советская власть порывает с самым нежным, с самым глубоким в народе». И далее (в духе символики собственного толкования своей «Матери Субботы») заключал: «Нам с тобой нужно принять это как знамение — ибо Лев и Голубь на простят власти греха ее. Лев и Голубь — знаки наши — мы с тобой в львиноголубиности»[107].

Мало-помалу это «знамение» стало приобретать вполне реальные очертания... Кто-то из земляков донес на поэта (суть доноса неизвестна). Летом 1923 г. он был арестован в Вытегре и препровожден в Петроград.

«Привели меня в Питер по этапу, за секретным пакетом, под усиленным конвоем, — вспоминал Клюев позднее. — А как я перед властью омылся и оправдался, вышел из узилища на Гороховой <адрес Петроградской ЧК>, как веха в поле, ни угла у меня, ни хлеба. Повел меня дух по добрым людям: приотъелся я у них и своим углом обзавелся»[108].

Поэт поселился на Большой Морской улице (д. 45) в одной квартире со своим вытегорским другом Н.И. Архиповым. Вскоре Клюев заключил с Петроградским отделением Госиздата РСФСР договор на издание сборника своих стихов «Ленин». Основу его составил одноименный стихотворный цикл 1918 г., впервые опубликованный целиком во втором томе «Песнослова» (1919). Книга вышла в свет в конце 1923 г., а после смерти Ленина в 1924 г. выдержала еще два издания.

Некоторые из стихотворений ленинского цикла при подготовке книги к печати автор был вынужден (очевидно, по настоянию блюстителей идеологической чистоты) исправить. Особенно большой урон понесло предпоследнее из них — «Воздушный корабль»; в нем без изменения осталась лишь начальная строфа. Что до остального текста, то, например, третья строфа («Я под Смольным стихами трубил, / Но рубиново-красный солдат / Белой нежности чайку убил / Пулеметно-суровым “назад”») в новой редакции приобрела вид:

Я под Смольным стихами трубил,
Где горящий, как сполох, солдат
Пулеметным пшеном прикормил
Ослепительных гаг и утят.

Из последней же строфы («Только с паруса Ленина лик / С укоризной на Смольный глядит, / Где брошюрное море на миг / Потревожил поэзии кит») получилось следующее:

Только с паруса Ленина лик
Путеводно в межстрочья глядит,
Где взыграл, как зарница, на миг
Песнобрюхий лазоревый кит.

Кроме того, из исходного текста была выброшена строфа с упоминанием Демьяна Бедного. В результате от первоначального пафоса стихотворения не осталось и следа.

Спустя несколько лет, вспомнив об этой книге, Клюев напишет такие покаянные строки:

Без журавля пусты страницы...
Увы... волшебный журавель
Издох в октябрьскую метель!
Его лодыжкою в запал
Я книжку «Ленин» намарал,
В ней мошкара и жуть болота.

<...>

И не сковать по мне гвоздя,
Чтобы повесить стыд на двери!..

В художнике, как в лицемере,
Гнездятся тысячи личин...[109]

В самом деле, оказавшись в Петрограде–Ленинграде под идеологическим давлением проводников политики РКП(б) в литературе, Клюев иногда поворачивался к ним той из тысячи своих граней, которая могла показаться цензорам и редакторам партийной печати приемлемой.

Среди немногочисленных произведений поэта, вышедших в свет в середине 1920-х гг., есть стихотворение «Я кузнец Вавила...»[110] демонстративно «плакатного» исполнения («Сын-красавец в вузе, / В комсомоле дочь»; «Глядь, и молот бравый / Заодно с серпом»; «Радости деревни / Лениным красны»; «Трактор стальнобрюхий / На задворках спит»). Но кончается оно словами:

И над всем, что мило
Ярому вождю,
Я — кузнец Вавила —
С молотом стою, —

звучащими вполне двусмысленно...

В паре с ним было опубликовано стихотворение «Сегодня празднество у домен...», являющееся блистательной пародией на продукцию поэтов Пролеткульта. В нем виртуозно травестированы ее лексикон, темы, мотивы и даже ее эпигонство (скажем, в подчеркнуто «северянинских» строках: «Играть страницей жизнетома / От Повенца до Сиракуз, / Как бородою Совнаркома / Мир — краснощекий карапуз»).

Биограф поэта полагает, что эти и подобные им стихи продиктованы, «*конечно*, стремлением Клюева выглядеть “советским поэтом”, певцом “новой жизни”»[111]. Между тем Борис Филиппов, встречавшийся с Клюевым в те годы, видел причину появления таких сочинений под его пером в другом:

«...они — лучше даже биографических сведений о его судьбе — рисуют трагедию большого поэта, *вынужденного* писать такие убогие вирши», ибо «в СССР для писателя опасно не писать: раз не пишешь, значит, затаился...»[112].

Оба этих суждения (каждое по-своему) страдают односторонностью и неполнотой — ведь только что приведенные примеры никак не укладываются в предлагаемые комментаторами схемы... К тому же опубликованные тогда стихи Клюева — отнюдь не «убогие, беспомощнейшие, сквернейшие вирши» (Б. Филиппов). Скажем, в связи со стихотворением «Ленинград» уже отмечалось не раз, «справедливости ради, умение незаурядного мастера» (К. Азадовский). Сам поэт так характеризовал то, что теперь именуется «семантическим ореолом метра» (термин М.Л. Гаспарова) этого произведения:

«Размер “Ленинграда” взят из ощущения ритма плывущего корабля, из

ощущения волн и береговых отгулов, а вовсе не из подражания "Воздушному кораблю" Лермонтова»[113].

Нет никаких оснований брать эти слова Клюева под сомнение. Однако трехстопный амфибрахий «Ленинграда» имеет и другой столь же явно выраженный семантический оттенок, не названный автором. Оттенок этот восходят к хрестоматийно известному отрывку «Не ветер бушует над бором...» из поэмы Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Это обстоятельство позволяет по-иному отнестись и к уже упоминавшемуся тексту «Я кузнец Вавила...». Семантический ореол трехстопного хорея этих «виршей», скорее всего, включает в себя «отгул» опять-таки некрасовской песни «Веселая» из «Кому на Руси жить хорошо» с ее знаменитым рефреном: «Славно жить народу / На Руси святой!». Если вспомнить теперь одну из строк Клюева 1917 или 1918 г. («И Некрасов, бумажный лгун») и учесть, что это мнение с годами не менялось, то вполне резонно заключить, что интонация, взятая здесь Клюевым «напрокат» у Некрасова, — своего рода сигнал о фальши, заложенной в данные тексты изначально.

Словом, клюевские стихи, попавшие в советскую печать 1926 г., по существу, являются сложными многоуровневыми сочинениями, проникнутыми переплетением правды и фальши как на содержательно-смысловом уровне, так и на уровне поэтики. Именно этим и отличаются они от прежних произведений поэта.

Неоспоримое подтверждение сказанному есть и у самого Клюева. Все стихи, о которых шла речь, появлялись в печати под авторской «шапкой» — «Новые песни». Что стоит за этим (казалось бы, вполне обычным) заголовком, проясняется из стихотворения поэта «Не буду писать от сердца...» (с датой: 30 июля 1925 г.). Судя по его зачину, в те времена оно никак не могло быть опубликовано:

Не буду писать от сердца,
Слепительно вам оно!
На ягодицах есть дверца —
Гнилое болотное дно,

Закинул чертенок уду
В смердящий водоворот,
Чтоб выловить слизи груду,
Бодяг и змей хоровод.

Это новые злые песни —
Волчий брех и вороний грай...

Поэт безжалостно объявляет собственные «новые песни» не только «злыми», но и порожденными в «смердящем водовороте» топографического телесного низа... Но далее он говорит о подлинном своем призвании здесь и теперь — быть певцом «отлетающей Руси» чтобы тем самым сохранить ее в своем Слове:

По-речному таит страница
Лебединый отлетный крик.

Отлетает Русь, отлетает
С косогоров, лазов, лесов,
Новоселье в желтом Китае
Справят Радонеж и Саров,

На персты Андрея Рублева
Алевастры прольет Сиам,
Обретая родину снова,
Мы вернемся к волжским лугам.

<...>
И, насытясь песней сердечной,
Мы, как улей — нектар и смоль,
Убаюкаем в зыбке млечной
Золотую русскую боль[114].

К тем произведениям поэта, которые хоть немного помогали в ту пору не только «убаюкать русскую боль», но и облегчить ее, относится поэма «Заозерье» (1926). Ее авторизованная машинопись имеет далеко не случайный подзаголовок – «Былая Русь». Клюев любовно воссоздает в этом произведении картины жизненного уклада уходящей в предание русской деревни, закрепляя тем самым память о ней.

Одно из публичных чтений «Заозерья» Клюев предварил своим «Словом», где коснулся проблемы отношения власти к русскому искусству и к его творцам:

«Сквозь бесформенные видения настоящего я ввожу вас в светлый чарующий мир Заозерья <...>

Если средиземные арфы звучат в тысячелетиях и песни маленькой занесенной снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему должен умолкнуть навсегда берестяный Сирин Скифии?»[115]

Однако гонения на «русского Сирина» набирали обороты, и далеко не у всех художников слова Советской России хватало сил противостоять мощному «террору среды»... 28 декабря 1925 г. Есенин был найден в петле[116]. Клюев предчувствовал подобную кончину своего «словесного брата» четырьмя годами ранее, когда, обращаясь к нему, писал: «Страшная клятва на тебе, смертный зарок! Ты обреченный на заклание за Россию, за Ерусалим, сошедший с неба»[117].

И когда это произошло, Клюев отпел погибшего проникновенным «Плачем о Сергее Есенине». «Поддонный» ритуальный пласт этого произведения стал приоткрываться исследователям лишь недавно[118]. На современников же клюевский «Плач» производил большое впечатление прежде всего своей предельной искренностью и силой эмоционального воздействия.

Так, редактор ставшего посмертным «Собрания стихотворений» Есенина, искусствовед и прозаик И.В. Евдокимов записал в дневнике:

«Из всех поэтических памяток, написанных после смерти Сергея Есенина, конечно, самая замечательная, глубокая, трогательная и умная — “Плач по С. Есенине” <так!> Ник. Клюева»[119].

А критик П.Н. Медведев отметил в статье «Пути и перепутья Сергея Есенина» (помещенной под одной обложкой с клюевским «Плачем»):

«Это — именно *плач*, подобный плачам Иеремии, Даниила Заточника, Ярославны, князя Василька.

В нем личное переплетается о общественным, глубоко интимное о общеисторическим <...>, одним словом — лирика с эпосом...

Во многом близкий, кровно родной Есенину, Н. Клюев говорит о нем особенными словами, рожденными именно этой близостью, этим “сродством душ”. На “Плаче” лежит печать огромного своеобразия и глубокой самобытности. *Так* сказать о Есенине мог один только Н. Клюев:

Мы свое отбаяли до срока,
Журавли, застигнутые вьюгой.
Нам в отлет на родине далекой
Снежный бор звенит своей кольчугой»[120].

И «Плач о Сергее Есенине», и «Заозерье», и еще одна поэма — «Деревня» были написаны летом 1926 г., а увидели свет в течение первой половины следующего года. И сразу же по ним был открыт огонь из критических «амбразур». Первый залп приняла «Деревня». Это произведение (поистине чудом появившееся в январском номере журнала «Звезда» за 1927 г.) пронизано ощущением трагедии происходящего с родиной:

Ты Рассея, Рассея теща,
Насолила ты лихо вó щи,
Намаслила кровушкой кашу
Насытить утробу нашу.
Мы сыты, мать, до печенок...

Тут же появляется отклик «комсомольского» поэта А. Безыменского: «...“ячменный лик” поэта обнажился до конца:

Будет, будет русское дело,
Объявится Иван Третий —
Попрать татарские плети,
Ясак с ордынской басмою
Сметет мужик бородою!

Ой, держись, большевики!

Ваши татарские плети и вашу басму сметет бородою кулацкий Иван Третий! Вот оно, “русское дело” Н. Клюева! <...>

Дело ясное. И никакие <...> ухищрения Клюева не замажут этой кулацкой его правды. Мы болеем лишь тем, что такие стихи (конечно, случайно) глядят на нас со страниц наших журналов. Не будем только констатировать. Будем это *преодолевать*»[121].

Систематическое «преодоление» Клюева началось немедленно. После «Деревни» в ленинградских журналах и газетах 1927 г. появилось только три его стихотворения, причем исключительно из разряда «новых песен» («Юность», «Вечер» и «Корабельщики»). О публикации других его новых произведений больше не могло быть и речи. В связи с этим добрый знакомый поэта, прозаик А.П. Чапыгин, обратился летом 1927 г. к М. Горькому, жившему тогда в Италии:

«Дорогой Алексей Максимович! Очень вас прошу написать в Москву кому-либо из власть имущих о *Клюеве*,— его заклевали, и он бедствует, а между прочим, поэт крупный и человек незаурядный — пусть ему как-нибудь помогут. Не печатают его, и живет он по-собачьи. Жаль будет, если изведется!»[122]

Примерно через год, когда Горький приехал на несколько месяцев в СССР, Клюев сам обратился к нему с просьбой о денежной помощи. В ответ он получил от Горького двести рублей, что дало поэту возможность выехать из Ленинграда на отдых в Полтаву. Оттуда он пишет Горькому вновь:

«Алексей Максимович, простите меня за собачий голодный вой — мои письма к Вам. Но все это от бедности. <...> Мне нет еще и сорока <точнее — сорока четырех> лет, но нищета, скитание по чужим обедам разрушает меня как художника. <...> Книжка моих избранных стихов два года лежала в изд<ательстве> "Прибой", наконец, вышла в марте этого года <"Изба и поле", ставшая последней прижизненной книгой поэта>. В книге не хватает девяноста страниц, не допущенных к напечатанию. Гонорар же 400 руб., выплачиваемый "Прибоем" в течение долгого времени, конечно, давно проеден. <...> Написана новая поэма из двенадцати песен под названием "Погорельщина"...»[123]

Эта поэма, которая, по справедливому мнению Иванова-Разумника, «останется вершиной творчества Николая Клюева»[124], впервые увидела свет более чем через четверть века после создания, вдали от родины автора, в Нью-Йорке[125]. Однако в 1929–1933 гг. поэт неоднократно читал ее и в узких, и в более широких аудиториях и даже предпринимал попытки к ее изданию. Кроме того, «Погорельщина» разошлась по Советской России в виде машинописных копий, тем самым получив известность еще при жизни автора. Впоследствии поэма послужила одним из оснований обвинения Клюева по статье 58–10 Уголовного кодекса РСФСР («контрреволюционная деятельность») и последующей его высылки в Нарымский край.

«Изумительное» (Иванов-Разумник) чтение Клюевым своей «Погорельщины» запомнилось многим. Скорее всего, как раз на одном из таких клюевских выступлений оказался юный Вячеслав Завалишин, который позднее повествовал об этом так:

«Николай Клюев начал читать свою новую поэму. Я не помню ее названия. По-видимому, это очень смелая гармонизация одной из легенд о граде Китеже. Но все сразу поняли, что так может читать только настоящий крестьянин и настоящий народный поэт.

Клюев держал в напряжении весь зрительный зал. Нам казалось, что мы чудом перенеслись в сказочный, легендарный край, которому имя — Русь. Клюев умел захватывающе читать стихи. Он, пожалуй, даже не читал, а распевал их, как это делают сказители былин. Выступление поэта имело исключительный успех, буквально ошеломивший мелкотравчатых урбанистов, выпустивших его. Меня поразила искренность поэта»[126].

Одним из слушателей «Погорельщины» стал итальянский славист Этторе Ло Гатто, встречавшийся с автором поэмы во время своих посещений СССР в 1929 и 1931 гг. Именно по копии, которую Клюев подарил Ло Гатто, «Погорельщина» была впоследствии опубликована в США. Будучи специалистом по русской литературе, профессионально знакомым с русской литературной критикой, Ло Гатто в своих воспоминаниях о Клюеве выразил отчетливое несогласие с негативными оценками поэта, принадлежащими Г. Иванову («Петербургские зимы», 1926) и В. Ходасевичу («Есенин», 1926). Ло Гатто, в частности, писал:

«...меня больше всего поразило в Клюеве — и, как историк литературы, я тогда же записал себе, это — его решительное отталкивание от роли "мужичка-травести" (выражение Георгия Иванова, употребленное и покойным В.Ф. Ходасевичем в его воспоминаниях о Есенине). <...> Весьма вероятно, что и в "Погорельщине" критика отметила бы элементы литературного происхождения. Было бы неплохо, однако, если бы читатели и критики оценили не только "символизм" и "имажинизм" этой поэмы, но и обратили внимание — как сделал это я, когда сам поэт читал мне некоторые отрывки, — на ту ноту страдания, которая в Клюеве доминирует над всеми литературными влияниями и коренится, мне думается, в глубоком религиозном чувстве и не менее глубоком чувстве природы»[127].

Эта нота и в самом деле является одной из главных в «Погорельщине». В поэме до жути реально ощутим «адский пламень по углам» родины, объявший ее после того, как «с иконы ускакал Егорий», а Николай Чудотворец («святитель теплый Микола») не откликнулся на призыв мирян о помощи...

И все же глубоко прав Н.И. Толстой, когда, говоря о символике огня в «Погорельщине», отмечает:

«...Для своей основной темы, темы огня, темы пожара, полыхающего и неукротимого, он <Клюев> выбрал глубокий и проникновенный символ — образ Неопалимой Купины, сакрального куста, горящего и не сгорающего, образ пламени опаляющего, но не испепеляющего. Как известно, Неопалимая Купина символизирует и Богородицу, а в переводе на народный символический язык и мать — сыру землю. Если подойти к этой символике с еще одним измерением, измерением принадлежности и привязанности к родной земле, и помнить, что для Клюева матерью землей была Русь-Россия, то станет ясно, что поэма "Погорельщина" — это поэма пожара

России, но пламя в этом пожаре не уничтожающее, а очистительное. <...> “Погорельщина” — не поэма гибели, огненного конца, а поэма огненного очищения и возрождения»[128].

Клюев крепко верил, что это возрождение наступит. Но если бы поэта спросили о временах и сроках его, — он, наверное, смог бы в ответ только повторить слова Писания: «Тайна сия велика есть»... Свою же собственную судьбу Клюеву дано было провидеть уже вскоре после 25 октября 1917 г.: «...при пролетарской культуре такие люди, как я, должны погибнуть...»[129]. Или: «И помянут пляскою дервиши / Сердце-розу, смятую в Нарыме...»[130].

А в стихотворении «Вспоминаю тебя и не помню...» (1929), написанном через несколько месяцев после завершения «Погорельщины» и обращенном к юному другу поэта Анатолию Яр-Кравченко, были такие строки:

И теперь, когда головы наши
Подарила судьба палачу,
Перед страшной кровавою чашей
Я сладимую теплю свечу.

Должно было пройти более десяти лет, чтобы Клюев назвал ту «чашу с кровью — всемирным причастьем», о которой он с таким воодушевлением и надеждой возвещал сразу после Февральской революции 1917 г. («Красная песня»), — «страшной»... Поэт полностью отдавал себе отчет в том, что и он не избежал участи большинства жителей «обольщенной Руси»[130] принявших призрак освобождения от гнета за освобождение подлинное: не случайно его поэма «Каин» (1929) получила затем название «Я»...

Это произведение, обнаруженное в архиве бывшего НКВД лишь на рубеже 1980-х — 1990-х гг., было опубликовано в 1993 г.[131] в том неполном виде, в котором оно дошло до наших дней. По большей части сохранились лишь верхние половины листов рукописи «Каина»; нижние их части были оборваны и почти наверняка уничтожены[132]. По некоторым особенностям автографа можно заключить, что это было сделано самим Клюевым в предчувствии нависавших над ним событий.

Оставшиеся от «Каина» фрагменты свидетельствуют, что в этой поэме Клюева (в отличие, пожалуй, от всех других его произведений конца 1920-х гг.) протест против нового порядка жизни России был выражен абсолютно открыто. Чего стоят, например, описание вскрытия мощей или строки: «Ах, зимний сад — приют Эроту, / Куда в разгар любви и сил / <...> / Великий Пушкин заходил. / Зачем врага и коммуниста / Ты манишь дымкой серебристой», — ведь в предпоследней из них слова «враг» и «коммунист» поставлены рядом как синонимы...

Впрочем, приметами и картинами жизни России послеоктябрьского десятилетия Клюев не ограничивается и здесь. В заключительной четвертой части поэмы, которая была сохранена им полностью, после воспоминаний о детстве («И бы́ла колыбель моя / Под штофным пологом с орлами. / Их чудотворными шелками / Родная вышила любя») совершается

резкий переход в другое время и в другой план, где разворачивается грандиозное действо:

Явился солнечно пригожий
К гагарьим заводям Христос,
Покинув кров, по мхам и хвоям,
К нему идут пастух и воин,
И роща утренних берез.

<...>

К реке, как в икрометье сомы,
С холмов текут людские сонмы —
Руси Крещение второе.

Величавое эпическое видение, воплощенное в финале «Каина», неожиданно завершается авторской ремаркой драматургического характера:

«Поэма покрывается пением венчального Ирмоса: "Святии мученицы, иже добре кровями церковь украсившии!"»

Судя по всему, это пояснение отразило насущную потребность Клюева в том, чтобы читатель «Каина» не только чувствовал смысл и музыку Слова поэмы, но и знал, какая музыка звучала самому автору при создании финала произведения...

Скорее всего, летом того же 1929 г. (то есть почти сразу же по окончании работы над «Каином») состоялись первые подступы Клюева к следующей поэме — «Песнь о великой матери». Подтверждением этой гипотезе являются такие слова в одном из его писем лета 1935 года: «Создавал я ее ("Песнь..." — *С. С.*) шесть лет. Сбирал по зернышку русские тайны...»[133].

Иванов-Разумник, которому довелось прочесть первую часть «Песни о великой матери» в конце 1930-х гг., вспоминал о поэме как о «лучшей и крупнейшей вещи» Клюева и с сокрушением писал:

«В моем личном архиве хранилась объемистая папка — свыше ста писем и пятидесяти стихотворений Клюева эпохи 1933–1937 годов, в том числе и список первой части "Песни о Великой Матери". Папка эта вместе со всем моим архивом погибла в Царском Селе зимой 1941–1942 года. <...> Правда, у одного его <Клюева> близкого друга хранились списки их в Ленинграде, но кто может теперь сказать — сохранились ли они в настоящее время...»[134]

Мемуарист имел серьезные основания предполагать, что «бесследно погибли, надо думать, и вторая и третья части» поэмы[135]. И все же этого не случилось. Автограф произведения, включающий как его первую, так и вторую, и незаконченную третью части, был изъят органами НКВД при аресте Клюева, однако уничтожен не был. Он остался на секретном хранении в архиве упомянутого ведомства. Публикация «Песни о великой матери» по этому автографу состоялась через пятьдесят семь лет — в ноябре 1991 года...[136]

Это многомерное лиро-эпическое произведение велико по объему — в нем около четырех тысяч строк. Чтение его — это не только нелегкий и

одновременно радостный труд постижения многовековых «русских тайн». В «Песни о великой матери» мы соприкасаемся с клюевским предощущением событий, еще предстоящих, — может быть, нам, а может быть, и нашим потомкам.

По мере погружения в текст поэмы возникает и все более усиливается чувство глубокой грусти: безмерно жаль, что «Песнь...» так и осталась неизвестной нескольким поколениям русских людей. А сейчас — совсем другое время и другие песни...

Но вот одно из суждений современного ученого о поэме: «Это гениальное создание не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия. Уходя корнями в самые животворно-архаичные глубины культуры фольклорной, религиозной, пророческой, в вещее мифологическое природо-, бого- и человекознание, “Песнь...” достигает неизъяснимого пластического, живописного, словесного волшебства. Поэма требует долгого, разноустого и сосредоточенного разговора...» (С.Г. Семенова[137]).

Подобную беседу в рамках этого очерка осуществить невозможно. Однако хочется надеяться, что мнение компетентного исследователя (основанное прежде всего на глубоком знании как русской литературы и философии XX века в целом, так и их истории) окажется камертоном для духовного состояния тех, кто отправится «по тропинкам междустрочий» клюевской «Песни...» — этого вершинного его произведения.

О распространении «Песни о великой матери» в начале 1930-х гг. (подобно «Погорельщине») не могло быть и речи. Никаких иллюзий об отношении власти к многовековым традициям и устоям русской народной жизни у Клюева к тому времени уже не осталось. Поэт, очевидно, не сомневался и в том, что за «Песнь...» его ждет «классовое» возмездие: «...сколько было средств и способов вырвать ее из моих рук. <...> Я хорошо осведомлен, что никакого издания моих стихов не может быть, что под видом издания нужно заполучить работы моих последних лет...»[138].

Что же мог Клюев предлагать советским газетам и журналам? Только «новые песни», источник которых он столь недвусмысленно обозначил еще в 1925 году...

Вскоре после переезда поэта из Ленинграда на жительство в Москву (весна 1932 г.) один из московских журналов напечатал цикл таких его «новых песен» — «Стихи из колхоза». Появление этих клюевских сочинений стало для бдительной критики поводом говорить о новой вылазке классового врага:

«...Даже Клюев сделал, правда, весьма неудачную попытку примениться к новым формам классово враждебных выступлений в опубликованном в 12 номере “Земли советской” от 1932 года стихотворение “Стихи из колхоза” (“В ударной бригаде был сокол Иван, Артемий беркут, буревестник Степан”). Если вспомнить классово враждебные высказывания предыдущего этапа того же Клюева и других апологетов кулацкого хозяйства и вообще буржуазного общества, то различие выступит достаточно ярко. Продумать же его совершенно необходимо, чтобы, когда речь идет о рас-

становке классовых сил на данном этапе, не оглядываться всякий раз на то место, где стоял классовый враг в восстановительный период, чтобы из-за этого не проглядеть его новых позиций, его новой усложненной маскировки»[139].

Через неделю после этого — далеко не первого — печатного доноса Клюев был арестован на своей московской квартире органами ОГПУ–НКВД. В протоколе его допроса от 15 февраля 1934 г. содержатся полные достоинства и мужества ответы на вопросы следователя:

«Я считаю, что политика индустриализации разрушает основу и красоту русской народной жизни, причем это разрушение сопровождается страданиями и гибелью миллионов русских людей... <...> Окончательно рушит основы и красоту той русской народной жизни, певцом которой я был, проводимая Коммунистической партией коллективизация. Я воспринимаю коллективизацию с мистическим ужасом, как бесовское наваждение»...[140]

Постановление судебного заседания коллегии ОГПУ от 5 марта 1934 г., рассмотревшего дело № 3444 по обвинению поэта по 58–10 ст. Уголовного Кодекса РСФСР, гласило: «Клюева Николая Алексеевича заключить в исправтрудлагерь на 5 лет с заменой высыл<кой> в г. Колпашево (Зап. Сибирь) на тот же срок, считая срок с 2/II-34»[141].

Одним из главных пунктов обвинения Клюева по указанной статье УК (т. е. в контрреволюционной деятельности) стало чтение им «Погорельщины» в тех или иных собраниях людей, в том числе для друзей и знакомых, — именно это было квалифицировано в ОГПУ как «кулацкая агитация». «Я сгорел на своей "Погорельщине", как некогда сгорел мой прадед протопоп Аввакум на костре пустозерском», — напишет он[142] уже из Колпашева, куда был этапирован и прибыл не позднее 31 мая 1934 г., больной и подавленный обрушившейся на него бедой.

Спустя несколько дней Клюев отправляет своим друзьям и знакомым письма с просьбами о помощи. Среди его адресатов — С. Клычков (а затем — его жена В.Н. Горбачева), главный дирижер Большого театра Н.С. Голованов и солистка того же театра Н.А. Обухова, вокальный педагог Н.Ф. Христофорова-Садомова, вдова Есенина С.А. Толстая... Но первым, кому написал поэт из Колпашева, был А. Яр-Кравченко:

«Незабвенное дитятко, здравствуй. После четырех месяцев хождения по мукам я, как после кораблекрушения, выкинут на глинистый, усыпанный черными от времени и непогодицы избами — так называемый г. Колпашев <...> — здесь мне жить пять унылых голодных лет и наверное умереть и похорониться, даже без гроба, в ржавый мертвый торфяник. <...> Чем же ты утешишь меня — друг мой?! Можно ли мне питаться надеждой *на регулярную* месячную помощь, хотя бы на хлеб и воду?»[143].

Такие же крики о помощи звучат в колпашевских письмах поэта другим адресатам... Он напряженно искал выход из создавшегося положения, пытаясь достучаться и до самых высоких инстанций. Сохранилось, в частности, два автографа-обращения Клюева во ВЦИК и к «всесоюзному старосте» М.И. Калинину от 12 июля 1934 г.[144] с просьбой о помиловании.

Эти прошения дошли до людей, которых Клюев уполномочивал передать их «наверх» — но сделать этого так и не удалось.

Очевидно, в те же дни у поэта родилась идея подкрепить мольбы об облегчении своей участи стихами. Вскоре он известил А. Яр-Кравченко:

«Написал поэму — называется “Кремль”. Как с поэмой поступить — посоветуй! <...> “Кремль” я писал сердечной кровью. Вышло изумительное и потрясающее произведение»[145].

Вслед за этим поэма была прислана в Ленинград. Иванов-Разумник, кому А. Яр-Кравченко (уже после гибели поэта) доверил прочесть и скопировать «Кремль», впоследствии высказал о поэме мнение, диаметрально противоположное авторскому. Он назвал произведение «вымученным» и заметил, что «это приспособленчество не помогло Клюеву»[146]. А Б. Филиппов (не читавший «Кремля» вовсе) много позже заострил оценку Иванова-Разумника, навесив на поэму ярлык «вымученного и фальшивого панегирика жертвы палачу»[147].

Однако даже предварительное ознакомление с этим произведением[148] позволяет говорить о том, что его интонационный строй, содержание и подтекст никак не сводятся к оценкам Иванова-Разумника и Б. Филиппова.

Иванов-Разумник характеризовал «Кремль» исключительно как посвященный «прославлению Сталина, Молотова, Ворошилова и прочих вождей»[149]. Действительно, в поэме есть строки, посвященные Ворошилову, Сталину, Калинину (причем первому отдано гораздо больше места, хотя главным в иерархии вождей к тому времени уверенно утвердился следующий — Сталин). Есть здесь и вариации на тему, которая в вышеупомянутых заявлениях «наверх» была обозначена словами:

«Глубоко раскаиваясь, сквозь кровавые слезы осознания нелепости своих умозрений, невыносимо страдая своей отверженностью от общей жизни страны, ее юной культуры и искусства, обязуясь все силы своего существа и таланта отдать делу социализма, я прошу у Вас помилования!»[150]

Но одновременно при чтении «Кремля» не возникает сомнений, что даже здесь — в произведении, исполненном в реальных тисках репрессивной машины власти, — Клюев, в чем-то вынужденно уступая обстоятельствам, сохранил свое творческое лицо.

К примеру, череда персональных характеристик начинается в поэме, как уже отмечалось, с имени одного из вождей — Ворошилова. Затем автор, продолжая повествование, говорит (в трех-пяти строках на каждого) о Ленине, Сталине, Калинине и вновь возвращается к Ворошилову... Но почти сразу же после этого, с грустью вспомнив о Есенине, Клюев восклицает:

Вот рощей утренней румяной
Звенит и плещет Сад Поэтов!

И начинается описание некоторых «деревьев» (или «кустов») «Сада Поэтов» в такой последовательности: П. Васильев, С. Клычков, В. Маяковский, А. Прокофьев, О. Мандельштам, Вс. Рождественский, Б. Пастернак, Н. Тихонов, А. Безыменский.

По завершении ряда поэтических имен в поэме развертывается еще одна панорама — на этот раз из характеристик художников-живописцев: П. Корин, П. Кончаловский, В. Яковлев, А. Рылов, И. Бродский, К. Петров-Водкин, И. Машков.

В композиционном плане это место «Кремля» вполне аналогично фрагменту другого произведения Клюева. Речь идет об уже упоминавшемся стихотворении «Клеветникам искусства» (1932), где, кроме автопортрета, содержатся не только своего рода «медальоны» поэтов, близких автору по духу (А. Ахматовой, С. Клычкова, П. Васильева), но и собирательный портрет «нетопырей», «гнусавых ворон» — гонителей и клеветников подлинного искусства. Отчетливая перекличка «Кремля» с указанным текстом — скорее всего, сигнал Клюева, что в поэме изображаются не только его «сопесенники», но и «нетопыри», пьющие кровь «русского Пегаса», и те новые вершители судеб, о которых еще девятью годами ранее были сложены такие строки:

Рогатых хозяев жизни
Хрипом ночных ветров
Приказано златоризней
Одеть в жемчуга стихов.
Ну что же? — Не будет голым
Тот, кого проклял Бог...[151]

Скорее всего, уже тогда поэт предчувствовал, что ткать «золотые ризы» для теперешних «хозяев жизни» России не миновать и ему самому...

В воспоминаниях Иванова-Разумника приведена последняя фраза поэмы: «Прости, иль умереть вели!» «Кремль» действительно заканчивается этими словами, но, кроме того, они входят (как составная часть) в завершающую произведение прозаическую ремарку: «Поэма покрывается фугами великой стройки: / Прости, иль умереть вели!».

Если теперь вспомнить финал другой поэмы – «Каин» (с аналогичной по композиции, но диаметрально противоположной по смыслу ремаркой), то становится ощутимым, что «фуги великой стройки» — это еще один сигнал поэта из недр колпашевского сочинения... Сигнал, что «Кремль» создавался с постоянной оглядкой на предупреждение, полученное Клюевым несколькими годами ранее в видении, отображенном в «Каине»:

...увидел я
Лицо, мертвецки испитое...

<...>

«О, кто ты, темное виденье?» —
Спросило сердце наугад.

<...>

Мгла зашептала: не укрыто
Зерно от жернова и ступ.

Ты, жгучий отпрыск Аввакума,
Огнем словесным опален.
Без дружбы с Каином не думай...[152]

По словам Б.Н. Кравченко, его брат (А. Яр-Кравченко) «должен был переправить ее (поэму. — *С. С.*) куда-то в “верха”»[153]. А спустя два с лишним года Клюев просит друга: «Вышли мне “Кремль” для переделки. Это очень важно!»[154] По-видимому, это означает, что в «верха» «Кремль» так и не попал...

Настойчивое стремление поэта вырваться из Колпашева — лейтмотив его писем лета-осени 1934 г.: «Мое несчастие не человеческое, а какое<-то> выходящее из всех понятий о бедах и страданиях. <...> проси <...> о смягчении моей участи. Уменьшения срока, перевода туда, где есть медпомощь и назначения мне хотя бы хлебного пайка. <...> Спасите, кто может!»[155]

Активные действия друзей, которые обратились за помощью к Н.А. Обуховой и М. Горькому (а также, по-видимому, и письмо поэта к руководителю организации «Помощь политическим заключенным» Е.П. Пешковой от 15 июня 1934 г.[156]) возымели определенное действие.

Из центра было отдано специальное распоряжение о переводе поэта из Колпашева в Томск, куда «адмвысланный КЛЮЕВ Николай Алексеевич выбыл... 8 октября 1934 г.»[157]

«Живу в углу на окраине Томска у жестяника-старика со старухой. Очень мучительно на чужих глазах со своими нуждами душевными и телесными», — пишет поэт В.Н. Горбачевой 1 ноября 1934 г.[158] Видимо, друзьям не сразу удалось наладить регулярную денежную помощь, ибо в письме тому же адресату (декабрь 1934 г.) сказано: «Мороз под 40°. Я без валенок, и в базарные дни мне реже удается выходить за милостыней. Подают картошку, очень редко хлеб. Деньгами от двух до трех рублей — в продолжение почти целого дня — от 6 утра до 4-х дня, когда базар разъезжается. <...> Из поданного варю иногда похлебку, куда полагаю все — хлебные крошки, дикий чеснок, картошку, брюкву, даже немножко клеверного сена, если оно попадает в крестьянских возах. Пью кипяток с брусникой, но хлеба мало. Сахар великая редкость»[159].

Но, несмотря на переносимые тяготы, которые подчас были за гранью нормального человеческого существования, дух Клюева не угасает.

В письме к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой от 24 октября 1934 г. есть такие слова: «Приходят в голову волнующие строки, но записать их под лязг хозяйской наковальни и толкотню трудно»[160]. Перед новым 1935-м годом он завершает теологический трактат «Очищение сердца», имеющий форму письма к тому же адресату: «Я написал Вам свои мысли об очищенном сердце — вышло большое сочинение. Много в нем сердечного волнения...»[161].

В начале 1935 г., благодаря материальной помощи друзей, улучшаются условия жизни поэта: «Я теперь не в общей избе — у меня угол за заборкой, хотя дверь в общую избу не навешена. Но у меня чисто. Купил кро-

вать за 20 руб., есть подушка и одеяло, чайник для кипятка, деревянная чашка для еды с такой же ложкой»[162]. Появляются новые знакомые, которые встречаются с Клюевым вплоть до его последнего ареста: «Я познакомился с одной, очень редкой семьей — ученого геолога[163]. Сам отец — пишет какое-то удивительное произведение, ради истины, зарабатывает лишь на пропитание, но не предает своего откровения. Это люди чистые, и герои. Посидеть у них приятно. Я иногда и ночую у них»[164].

Весна 1935 г., судя по письмам Клюева того периода, прошла для него относительно спокойно. Однако летом он заболевает («Здоровье мое сильно пошатнулось — лежал в больнице десять дней»[165]), и это отражается на его настроении («Зловещ и темен мой жизненный вечер. Сибирская пурга да волчий вой — последние мои песни»[166]) И все же в письме В.Н. Горбачевой от 23 февраля 1936 г. — опять о творчестве: «Несмотря на бездомье и отсутствие уединения, сердце мое полно стихами. Правда, все они не записаны, а хранятся в арсенале памяти и тихо радуют меня: видно, кое-что осталось и для меня в жизни...»[167]

Ровно через месяц — 23 марта 1936 г. — поэта арестовывают, обвинив в принадлежности к «церковной контрреволюционной группировке». Отголоски тогдашних допросов звучат в его письме В.Н. Горбачевой от 10 августа 1936 г.: «Мне ставится в вину — конечно, борода и непосещение п<и>вного зала с уединенными прогулками в сумерки за городом (я живу на окраине). Посещение прекрасной нагорной церкви 18-го века с редкими образами — для ссыльного чудовищное преступление!»[168] Инсульт, случившийся с Клюевым в тюрьме, оказался для него отсрочкой заключения — 5 июля 1936 г. он был возвращен на прежнее место жительства с такой мотивировкой органов НКВД: «...ввиду приостановления следствия по делу № 12264 и его болезни — паралича левой половины тела и старческого слабоумия»[169].

Полупарализованный, «с опухшей, как бревно, ногой, с изжелта-синей полумертвой рукой», поэт проявляет потрясающую силу духа:

«Я так нищ, что, оглядывая на себя, удивляешься чуду жизни — тому, что ты еще жив. На меня, как из мешка, сыплются камни ежечасных скорбей от дальних и лжебратий и ближних — с кем я живу под одной крышей. Но как ветром с какой-то ароматной Вифа<нии[170]> пахнёт иногда в душу цитра златая, нищетой богатая! Я все более и более различаю эту цитру в голосах жизни. Все чаще и чаще захватывает дух мой неизглаголанная музыка. Ах, не возвратиться бы назад в глухоту и немоту мира! Как блаженно и сладостно слушать невидимую цитру!»[171]

Однако «жизненные скорби» продолжали посещать поэта... В конце декабря 1936 г. он сообщает в Ленинград, что вынужден переменить квартиру. И тем не менее творческое состояние не покидало Клюева — в том же месяце он упоминает в одном из писем, что написал четыре поэмы. Они до сих пор неизвестны, и немного надежд, что будут найдены: при последнем аресте поэта его рукописи были изъяты, но к следственному делу не приобщались и, по-видимому, были уничтожены.

Ныне известно лишь одно клюевское стихотворение, написанное в Томске: «Есть две страны: одна – Больница...», — присланное А.Н. Яр-Кравченко и сохранившееся у него. Оно имело дату: 25 марта 1937 г.[172].

Вскоре Клюев вновь сменил место жительства и переехал в дом № 13 по Старо-Ачинской улице. Хозяйка этого дома, Мария Алексеевна Балакина, окружила поэта заботой и вниманием, оказывала ему медицинскую помощь, ухаживала за больным, купала его...[173] Но это продолжалось недолго.

Приближалось лето 1937 г. — пора массовых арестов и расстрелов... 5 июня состоялся последний арест Клюева, но лишь 9 октября ему было предъявлено обвинение, что он якобы является «одним из руководителей и идейным вдохновителем» никогда не существовавшего «Союза спасения России»[174].

Несмотря на то, что Клюев не признал себя виновным, через четыре дня «тройка» управления НКВД Новосибирской области приговорила его к расстрелу[175]. Приговор был приведен в исполнение десять-двенадцать дней спустя — и вряд ли мы сможем даже представить себе, что же пережил поэт в ожидании неминуемой гибели...

За год до расстрела Клюев писал из ссылки: «Всю жизнь я питался отборными травами культуры — философии, поэзии, живописи, музыки... Всю жизнь пил отблеск, исходящий от чела избранных из избранных, и когда мои сокровища встали передо мной как некая алмазная гора, тогда-то я и не погодился. Но всему свое время; хотя это весьма обидно»[176].

При всем трагизме личной судьбы поэта у него никогда не возникало сомнений в том, что словесные самоцветы, взлелеянные им в поддонных глубинах духа, после его ухода в жизнь вечную навсегда останутся уникальным достоянием литературы и культуры его родины России.

Примечания

[1] ГАРФ, ф. 102, оп. 203 (7-е ДП, 1906), ед. хр. 1567, ч. 1. См. также: *Грунтов А.К.* Материалы к биографии Н.А. Клюева // Русская литература. 1973. № 1. С. 120–121.

[2] http://archives.karelia.ru/nark/

[3] Некоторые из них (в изложении слушателей Клюева) см.: 1) *Брихничев И.* Северное сияние (О Николае Алексеевиче Клюеве) // Руль. М., 1912. 18 июня. № 355; 2) *Сакулин П.* Народный златоцвет // Вестник Европы. 1916. № 5. С. 200–204. Автобиографический очерк «Гагарья судьбина» см. в кн.: *Клюев Н.А.* Словесное древо / Вступ. ст. *А.И. Михайлова*, сост. подгот. текста и примеч. *В.П. Гарнина*. СПб., 2003. С. 31–42 (ниже эта книга будет обозначаться сокращенно — СД).

[4] См.: *Азадовский К.* 1) Николай Клюев: Путь поэта. Л., 1990. С. 30–31; 2) Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб., 2002. С. 18–23; 3) «Гагарья судьбина» Николая Клюева. СПб., 2004. С. 39–46.

[5] *Юхименко Е.М.* Народные основы творчества Н.А. Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы / Ред.-сост. *С.И. Субботин*. М., 1997. С. 5–15.

[6] Библиографию см. в кн.: Русские советские писатели. Поэты: Биобиблиографич. указатель. Т. 11. М., 1988. С. 41, 51.

[7] Их перечень впервые был дан в кн.: Александр Блок. Переписка: Аннотированный каталог. Вып. 2. М., 1979. С. 265–268, 270–273. Ныне тексты всех этих произведений опубликованы как составные части клюевских писем (см.: *Клюев Н.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Публ., вступ. ст. и коммент. *К.М. Азадовского.* М., 2003).

[8] *Клюев Н.* «Не сбылись радужные грезы...»; «Широко необъятное поле...» // Новые поэты. СПб., 1904. С. 54–55.

[9] Подробнее об этом см., например: *Грунтов А.К.* Материалы к биографии Н.А. Клюева. С. 120–121; *Базанов В.Г.* С родного берега: О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 34–36.

[10] *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 66.

[11] Подробнее см.: *Субботин С.И.* Николай Клюев — читатель Л. Трефолева и П. Якубовича: Об истоках раннего клюевского творчества // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 163–168.

[12] Родная земля. СПб., 1907. 22 января (4 февраля). № 3. С. 4 (рубрика «Календарь писателя»; без подписи).

[13] СД. С. 165.

[14] Трудовой путь. СПб., 1907. № 5. С. 24.

[15] Из дневника Н.В. Недоброво, с датой «8 января 1908 г.». Цит. по: *Бронный М.* [Суперфин Г.Г.] Об одном эпизоде биографии Блока // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Тез. I Всесоюз. (Ш) конф. Тарту, 1975. С. 177.

[16] Эти переводы составили второй раздел книги, вышедшей под криптонимом автора: *П. Я.* [Якубович П.] Стихотворения. Том второй. СПб., 1901. С. 61–236. Ее экземпляр, принадлежавший Клюеву, ныне хранится в фондах Вытегорского краеведческого музея.

[17] Подробнее см.: *Субботин С.И.* Николай Клюев — читатель Л. Трефолева и П. Якубовича // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 169–172.

[18] СД. С. 213.

[19] Цит. по: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 213.

[20] Золотое Руно. 1907. № 11/12. С. 91–98; *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 209–232.

[21] Цит. по: *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 214.

[22] *Варварин В.* [Розанов В.В.] Автор «Балаганчика» о петербургских религиозно-философских собраниях // Русское слово. СПб., 1908. 25 января. № 21; *Розанов В.В.* О писательстве и писателях / Собр. соч. под общ. ред. *А.Н. Николюкина.* М., 1995. С. 262–272.

[23] Столичная почта. СПб., 1908. 14 (27) февраля. № 237. С. 2 (в рубрике «Дневник журналиста» под номером III).

[24] В кн.: *Клюев Н.* Сосен перезвон. М., 1912 <фактически: 1911>. С. 10–11.

[25] *Б. И.* [Рец.] // Раннее утро. М., 1911. 5 ноября. № 255. С. 5.

[26] *Пильский П.* Мужик и символизм: (Новый поэт Н. Клюев) // Южная мысль. Одесса, 1911. 27 ноября. № 74. С. 2.

[27] *Белоусов И.* Н. Клюев. «Сосен перезвон» // Путь. 1911. № 1. С. 67, подпись: И. Б-усов.

[28] См., например, мемуарную заметку Ахматовой, написанную более чем через пятьдесят лет, со словами: «Таинственный деревенский Клюев...» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 207).

[29] Сведения о нем см.: *Базанов В.Г.* Трудная биография // Звезда. 1979. № 12. С. 176–188.

[30] Об этом учении в связи с поэзией Клюева подробнее см.: *Семенова С.Г.* Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева);

Vroon R. Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 21–67.

[31] Впоследствии они составили основу второй книги поэта «Братские песни» (М., 1912); о ней см. ниже.

[32] *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: Ч. 1. 1889–1917. М., 1996. С. 45.

[33] См. запись А.А. Ахматовой от 26 марта 1964 г.: «Вероятно, в 1912 г. Н. Клюев появился на нашем горизонте. Уехав, он прислал мне четыре стихотворения. Три из них я забыла совершенно, четвертое помню наизусть (далее — полный текст стихотворения Клюева "Мне сказали, что ты умерла..." с заголовком: "Гумилевой". — *С.С.*). Это, конечно, не мне и не тогда написано. Но я уверена, что у него была мысль сделать из меня небесную градоправительницу, как он сделал Блока нареченным Руси» (Записные книжки Анны Ахматовой. С. 429). Автографы этих стихотворений и сопроводительное письмо Клюева к ним хранятся в РГАЛИ; их описание и полный текст письма опубликованы (*Швецова Л.* Николай Клюев и Анна Ахматова // Вопросы литературы. 1980. № 5. С. 303–304).

[34] Аполлон. 1912. № 1. С. 70–71; *Гумилев Н.* Собр. соч.: В 4 т. Под ред. *Г.П. Струве* и *Б.А. Филиппова.* Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 281, 283.

[35] *Городецкий С.* 1) Сосен перезвон: (Николай Клюев) // Речь. СПб., 1911. 5 (18) декабря. № 334. С. 3 (рубрика «Литературная неделя»); 2) Незакатное пламя // Голос земли. СПб., 1912. 10 (23) февраля. № 30. С. 2 (рубрика «Критические картины»). «Городецкий о нем (Клюеве. — *С.С.*). звонил во все колокола», — вспоминал в 1926 г. В. Ходасевич (*Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 124).

[36] Из письма Клюева к А. Ширяевцу от 3 мая 1914 г. / Публ. *Ю.Б. Орлицкого, Б.С. Соколова и С.И. Субботина* // De visu. М., 1993. № 3 (4). С. 20.

[37] Скорее всего, здесь неявно цитировано одно из писем Клюева к Городецкому (их переписка, к сожалению, не сохранилась). Сходное, хотя и более краткое высказывание поэта (с аллюзией на стихотворение Блока «За гробом») было осенью 1922 г. записано его другом Н.И Архиповым: «...не хочу быть литератором, только слов кощунственных творцом. Избави меня Бог от модной литературщины!» (СД. С. 52).

[38] Установлено по письму А.Н. Толстого к К.Ф. Некрасову от 16 октября 1912 г. (Вопросы литературы. 1983. № 1. С. 122–123; публ. *А.И. Хайлова*).

[39] *Философов Д.* Братские песни // Речь. СПб., 1912. 23 июля (5 августа). № 199. С. 3 (в рубрике «Литературная неделя»).

[40] *Измайлов А.* Хрестоматия новой литературы ...4. Сильный поэт-самоучка — Н. Клюев // Новое слово. СПб., 1913. № 8. С. 116–118.

[41] Немало сочинений такого рода было, скажем, даже в книгах К. Бальмонта «Жар-птица: Свирель славянина» (1908) и «Зеленый вертоград: Слова поцелуйные» (1909), не говоря уже о поэтах менее даровитых.

[42] *Андрей Полянин.* Два поэта // Русская молва. СПб., 1913. 19 марта (1 апреля). № 97. С. 5.

[43] *Андрей Полянин.* Отмеченные имена// Северные записки. 1913. № 4. С. 113.

[44] *Сергей Кречетов.* Муза: Критические заметки по текущей литературе // Утро России. М., 1913. 2 марта. № 51. С. 5.

[45] Ср.: *Базанов В.Г.* С родного берега. С. 110; *Азадовский К.* Николай Клюев. С. 12 и др. стр.

[46] *Vroon R.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь»... // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 58–59.

[47] СД. С. 187.

[48] Через два года они были включены Н. Гумилевым и С. Городецким в изданный журналом «Аполлон» «Литературный альманах» (СПб., 1912 [фактически: 1911]. С. 37–38, под заголовками «Девичья» и «Теремная»), а затем вошли в «Лесные были» (с заменой заголовка «Теремная» на «Слободская»). Были высоко оценены критикой.

[49] «Вы белила, румяна мои, / Дороги были купленные, / На вини <так! – *С.С.*> были развожены, / На бело лицо положены» (Песни Олонецкой губернии // Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841. С. 66–67 (2-я паг.); «Вы, белильца, румянца мои, / Дорогие, новокупленые, / В зелено вино разложенные, / На бело лицо положенные» (Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Петрозаводск, 1864. Ч. III. С. 458, с указанием места записи: Олонецкая губ., Петрозаводский уезд). Другие части текста этой песни (в сборнике Ф. Студитского она входила в раздел «Круговые песни: (Частые)»), по-видимому, пелись на другой мотив, так как отличаются по метрике.

[50] Отмечено фольклористом Н.П. Андреевым в его статье «Песни-баллады в русском фольклоре» (Русская баллада. [Л.], 1936. С. XXXVIII. – Б-ка поэта; Большая сер.)

[51] Так и начинается одно из его стихотворений («Я — посвященный от народа...»).

[52] Ср.: «Я слышал, что ты в переписке с Городецким... <...> Я предостерегаю тебя, Александр, в том, что тебе грозит опасность, если ты вывернешься наизнанку перед Городецкими. Боже тебя упаси исповедоваться перед ними, ибо им ничего и не нужно, как только высосать из тебя все живое, новое, всю кровь, а потом, как паук муху, бросить одну сухую шкурку. Охотников до свежей человеческой крови среди книжных обзорщиков гораздо больше, чем в глубинах Африки. <...> ...советую тебе, Брат мой: не исповедуйся больше, не рассылай своих песен каждому» (из письма Клюева к А. Ширяевцу от 3 мая 1914 г. // De visu. М., 1993. № 3 (4). С. 20). Спустя год с небольшим примерно такой же совет был дан Клюевым и Есенину: «Я не верю в ласки поэтов-книжников — и пелегать их тебе не советую. Верь мне. Слова мои оправданы опытом. Ласки поэтов — это не хлеб животный, а “засахаренная крыса” и рязанцу и олончанину это блюдо по нутру не придет, и смаковать его нам прямо грешно и безбожно. Быть в траве зеленым, а на камне серым — вот наша с тобой программа, — чтобы не погибнуть» (Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Общ. ред. *Н.И. Шубниковой-Гусевой*. М., 1995. С. 207).

[53] Так, редактор петербургского «Народного журнала» Е.К. Замысловская, слышавшая стихотворения Клюева в авторском исполнении, заметила (в рецензии на «Лесные были») об одном из них: «“Плясея” так передает безудержное разгульное веселье, что дух захватывает. Сам Клюев говорит эту вещь бесподобно» (Народный журнал. 1913. № 30. 26 июля. Стб. 952).

[54] Более подробно об этом см.: *Азадовский К.* Н.А. Клюев и «Цех поэтов» // Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 275–277. В 1963 г. Ахматова, вспомнив об этом эпизоде, сделала такую запись: «Бородатый старик Радецкий, выступая против нас, акмеистов, в .... <так! – *С.С.*> с невероятным азартом кричал: “Эти Адамы и эта тощая Ева!” В тот же вечер от нас отрекся Клюев. Когда изумленный Гумилев спросил его, что происходит, он ответил: “Рыба ищет, где глубже, человек, где лучше”. Да, у нас не было лучше!» (Записные книжки Анны Ахматовой. С. 302).

[55] *Философов Д.* Акмеисты и М.П. Неведомский // Речь. СПб., 1913. 17 февраля (2 марта). № 47. С. 3.

[56] Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана: Аннотир. каталог. Публикации / Сост. *М.С. Лесман, Н.Г. Князева* [и др.]. М., 1989. С. 362 (публ. *К.М. Азадовского*).

[57] Это высказывание датировано маем 1924 г. (СД. С. 66).

[58] СД. С. 217 (с исправлением искажений текста по автографу). Курсив автора.

[59] Уже в 1921 г. он имел полное право сказать о своих зрелых стихах: «В мое бездонное слово // Канут моря и реки» (из стихотворения «Стариком, в лохмотья одетым...»).

[60] Ср.: «Я знаю, что Ахматова и компания не верят в мое понимание искусства, думают, что под искусством я подразумеваю прикладное искусство, слышал я, что они фыркают на мои писания, так как, видите ли, у меня истощился "запас культурных слов", что, по их понятию, является показателем скудости душевной — на все это мне претит возражать» (из письма поэта В.С. Миролюбову (январь 1915 г.) // Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 215). Спустя семь лет Клюев выскажется на ту же тему едва ли не более жестко: «Лучшие мои произведения всегда вызывали у разных ученых людей недоумение и непонимание. Во всем Питере и Москве мои хлыстовские распевцы слушал один Виктор Сергеевич Миролюбов. Зато в народе они живы за их красоту, глубину и подлинность. Разные бумажные люди, встречаясь с моим подлинным, уподоблялись журавлю в гостях у лисы: не склевать журавлю каши на блюде. Напоследок я плюнул на всякие ученые указания и верю только любви да солнцу» (СД. С. 52, с исправлением искажений текста по его архивному источнику).

[61] Из письма к В.С. Миролюбову от 16 апреля 1915 г. (СД. С. 231–232).

[62] *Бухарова З.* Новые пути русского искусства // Петроградские ведомости. 1915. 11 (24) июня. № 128; подпись: З. Б. Три года спустя С. Городецкий напишет, что в «Избяных песнях» «Клюев достигает высших символов, приближающихся к мифу. <...> Ведь это русский Метерлинк, только уплотненный бытом и телом» (Кавказское слово. Тифлис, 1918. 28 сентября. № 207. С. 2).

[63] Ср. с позднейшим (1922 г.) признанием поэта: «С такой силой и в таком неистовстве прут на меня слова и образы, что отгрызаешься от них, как собака, стараясь хоть как-нибудь распугать их, выбирая из них только простое и тихое» (СД. С. 52, с исправлением искажения текста по его архивному источнику).

[64] Автохарактеристика из письма к В.С. Миролюбову от 16 апреля 1915 г. (СД. С. 232).

[65] Все известные на сегодняшний день письма Клюева и Есенина друг к другу представлены в кн.: Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. С. 49, 61–62, 104, 109–110, 196, 202, 207–209, 211, 216–219.

[66] См. об этом: 1) *Базанов В.Г.* Друзья-недруги: (С. Есенин и Н. Клюев) // Север. 1981. № 9. С. 95–119; 2) *Субботин С.И.* «Слышу твою душу»: Николай Клюев о Сергее Есенине // В мире Есенина: [Сб.] / Сост.: *А.А. Михайлов* и *С.С. Лесневский*. М., 1986. С. 506–522; 3) *Субботин С.И.* Есенин и Клюев: К истории творческих взаимоотношений // О, Русь, взмахни крылами: Есенинский сб. Вып. I. / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост. *М.В. Стахова*. М., 1994. С. 104–120. (Новое о Есенине; 1).

[67] Ср., например, отклики З. Бухаровой («Краса» // Петроградские ведомости. 1915. 4 (17) ноября. № 247) и М. Левидова («Народная» поэзия // Журнал журналов. 1915. № 8/9. С. 30) или Б. Никонова («Народные» поэты // Обозрение театров. 1916. 10–11 апреля. № 3066/3067. С. 17). Применительно к Клюеву заголовки статей М. Левидова и Б. Никонова до сих пор используются как своего рода клише (см., например: *Азадовский К.* Николай Клюев: Путь поэта. С. 5, 12, 108, 110 и мн. др.).

[68] *Иванов-Разумник.* Земля и железо: (Литературные отклики) // Русские ведомости. 1916. 6 апреля. № 79. С. 2.

[69] *Иванов Г.* Черноземные голоса // Русская воля. 1917. 23 сентября. № 226. С. 7.

[70] В эту поездку он был приглашен известной исполнительницей народных песен Н.В. Плевицкой. В газетных объявлениях о ее концертах Клюев характеризовался как

«оригинальный поэт-сказатель далекого русского севера» (Витебский листок. 1916. 17 апр. № 86). Любопытна перекличка этих анонсов с портретной характеристикой Клюева-чтеца, данной (спустя десять лет) Г. Гребенщиковым: «Его моржовые усы полузакрывали широко открытый рот, он закрывал глаза, и голос его чеканил удивительный узор из образов и слов северного эпоса. Это был баян, сказатель, слепой калика перехожий» (Русское зарубежье о Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи. В 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. *Н.И. Шубниковой-Гусевой.* Т. 1. М., 1993. С. 99).

[71] В книги Клюева «Медный Кит» и «Песнослов» вошло под заглавием «Поддонный псалом».

[72] Некоторые его детали, нашедшие отражение в произведении, проникнуты иррациональным духом и вряд ли могут быть «переведены» на позитивистский язык.

[73] В кн.: *Клюев Н.* Соч: [В 2 т.] / Под общ. ред. *Г.П. Струве и Б.А. Филиппова.* Т. 1. [München], 1969. С. 555. См. также работы С.Г. Семеновой (в частности, в сб. «Николай Клюев: Исследования и материалы», М.: Наследие, 1997).

[74] Скифы. Пб., [1917]. Сб. 1-й. С. 188–190, 195, 199 (курсив автора). Более подробно об этом см.: *Субботин С.И.* Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи, воспоминания, публикации: [Сб.] / Сост.: *Ст. Лесневский* и *Ал. Михайлов.* М., 1988. С. 386–403.

[75] *Субботин С.И.* Андрей Белый и Николай Клюев. С. 399.

[76] Подробнее о датировке см.: *Субботин С.И.* «Слышу твою душу...». С. 511–512.

[77] Из текста договора Клюева с М.В. Аверьяновым (Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor (USA), 1972. № 4. P. 382; публ. *Г. Маквея*).

[78] ИРЛИ, ф. 428, оп. 1, ед. хр. 136. Подробнее об этой рукописи см.: *Мекш Э.Б.* От замысла к воплощению (творческая история собрания сочинений Н.А. Клюева «Песнослов») // Традиции и новаторство в советской литературе: Сб. науч. тр. Латвийск. ун-та им. П. Стучки. Рига, 1986. С. 65–82.

[79] *Субботин С.И.* Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919–1921 годы): Вопросы стиля и атрибуции // Русская литература. 1984. № 4. С. 140.

[80] Там же. С. 138–141.

[81] *Филиппов Б.* Погорельщина // *Клюев Н.* Соч.: [В 2 т.] Т. 2. [München], 1969. С. 122.

[82] См., например: *Киселева Л.А.* «Плач о Сергее Есенине» Н.А. Клюева // Столетие Сергея Есенина: Междунар. симпозиум: Есенинский сб. Вып. III / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост. *А.Н. Захаров, Ю.Л. Прокушев.* М., 1997. С. 294. (Новое о Есенине; 3).

[83] СД. С. 52.

[84] *Налимов В.В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М., 1989. С. 213.

[85] *Гиппиус В.* Встречи с Блоком // Ленинград. 1941. № 3. С. 19.

[86] *Форш О.* Сумасшедший корабль. Л., 1931. С. 169.

[87] *Городецкий С.М.* О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 181.

[88] Художественное слово. М., 1920 (обл.: 1921). № 2. С. 64–65.

[89] *Ивнев Рюрик.* Поэзия душевного конфликта: (О Николае Клюеве) // Борьба. Симферополь, 1919. 1 июня. № 39. С. 2. См. также: *Субботин С., Костин И.* Возвращение песнослова // *Клюев Н.* Песнослов: Стихотворения и поэмы. Петрозаводск, 1990. С. 13.

[90] Подробнее см. письма поэта к М.В. Аверьянову (от 16 сентября 1918 г.) и М. Горь-

кому (до 7 ноября 1918 г.) в кн.: Николай Клюев. Материалы и исследования. С. 220, 218–219.

[91] *Литературная коллегия.* Рождественский район // Петроградская правда. 1918. 26 ноября. № 288. С. 4.

[92] Из письма к С.М. Городецкому (СД. С. 251).

[93] СД. С. 144.

[94] Из статьи «Сорок два гвоздя» (СД. С. 137).

[95] СД. С. 158.

[96] СД. С. 54.

[97] *Грошиков Ф.* Последний из могикан: (2 вечера поэзии Н. Клюева в Петрограде) // Красная газета. Пг., 1920. 27 октября. № 241. С. 3.

[98] Из письма Клюева к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой от 5 октября 1934 г. (СД. С. 339).

[99] Книга и революция. 1923. № 2. С. 62.

[100] СД. С. 52.

[101] *Киселева Л.А.* 1) Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева // Православие и культура. Киев, 1993. № 1. С. 59–76; 2) Русская икона в творчестве Николая Клюева // Православие и культура. Киев, 1996. № 1. С. 46–65; 3) О некоторых мотивах, связанных с образом Егория Храброго, в поэзии Н.А. Клюева // Православие и культура. Киев, 1997. № 1/2. С. 28–38; 4) Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canad. Amer. Slavic studies=Rev. canad.-amer. d'études slaves. Idyllwilde (Cal.), 1998. Vol. 32. № 1/4. P. 75–92; 5) Ритуальные интенции поэтического текста Николая Клюева (на материале поэмы "Плач о Сергее Есенине") // Ритуально-міфологічний підхід к інтерпретації тексту: Зб. наук. праць. Київ, 1998. С. 18–35; 6) Мифологическая семантика «мусора» в поэзии Николая Клюева // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. Т. 4: Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора. S. 253–269; 7) Миф и реальность старообрядчества в «Песни о великой матери» Николая Клюева // Вытегра: Краевед. альм. Вып. 2. Вологда, 2000. С. 210–223; 8) «Мой древний брат Гомер...»: Об эпическом начале в творчестве Николая Клюева (2001) // /academia/gomer_kis.htm; 9) Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 1. С. 66–82; 10) Старообрядческая аксиология слова и буквы в поэзии Н.А. Клюева // Православие и культура. Киев, 2002. № 1/2. С. 54–73; 11) У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. 2002. № 2. С. 41–57; 12) «Дивный и предивный мир...»: Русский старообрядческий Север в лирике Н.А. Клюева 1910-х годов // Липоване: История и культура русских старообрядцев: Науч. сб. № 1. Одесса, 2004. С. 139–144; 13) «Греховным миром не разгадан...»: Современники о Николае Клюеве // Наш современник. 2005. № 8. С. 225–248.

[102] *Киселева Л.А.* На «Медном Ките» к «Четвертому Риму»: (Заметки о логоцентричности художественного мира Н.А. Клюева): Статья первая // Русистика: Сб. науч. тр. / Укр. ассоциация преподавателей русского языка и литературы; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко; МГУ им. М.В. Ломоносова. Вып. 2. Киев, 2002. С. 70. См. также: *Киселева Л.* Поэма Николая Клюева «Мать Суббота», 1922 год // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. Т. 3: Dekada poszukiwań. Literatura rosyjska lat dwudziestych XX wieku. S. 49–65; *Никё М.* Клюевская утопия «Четвертого Рима» // Русская поэзия: Год 1922 / Даугавпилс. ун-т: Гуманитарный ф-т. Daugavpils, 2003. С. 22–32.

[103] СД. С. 53–54.

[104] СД. С. 51, 58, 59.

[105] *Павлов М.* [Павлович Н. Рец. на кн.:] *Николай Клюев.* Четвертый Рим. Изд. «Эпоха». Стр. 23. Петер<бург>. 1922 // Книга и революция. 1922. № 4. С. 49.

[106] Правда. М., 1922. 5 окт. № 224. См. также: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 58, 59.

[107] СД. С. 253.

[108] Из «Бесовской басни про Есенина» (СД. С. 63–64).

[109] Начало второй части «Песни о великой матери» (1930). В автографе (РГАЛИ, ф. 1685, оп. 2, ед. хр. 4) слово «Ленин» стерто (судя по всему, самим Клюевым), но по оставшимся следам его можно восстановить.

[110] Прожектор. 1926. № 9. С. 13.

[111] *Азадовский К.* «Новые песни» Николая Клюева // Русская мысль. Париж, 1989. 23 июля. № 3781. Литературное приложение № 8. С. XV. (Курсив мой. — *С. С.*).

[112] *Филиппов Б.* [Комментарий] // *Клюев Н.* Соч.: [В 2 т.] Т. 2. С. 379–380. Курсив автора.

[113] СД. С. 69.

[114] *Клюев Н.А.* Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. *Н.Н. Скатова*, вступ. ст. *А.И. Михайлова*, сост., подгот. текста и коммент. *В.П Гарнина*. СПб., 1999. С. 522–523.

[115] СД. С. 74.

[116] Позднее в клюевском «Каине» (1929) появятся такие строки: «Под тридцать сладостна петля, — // С надрезом шея журавля...».

[117] Из письма к Есенину от 28 января 1922 г. (СД. С. 252, с исправлением искажения текста по его архивному источнику). См. также сон Клюева «Медвежий сполох» (СД. С. 84–85).

[118] *Киселева Л.А.* «Плач о Сергее Есенине» Н.А. Клюева. С. 272–296.

[119] РГАЛИ, ф. 1246, оп. 3, ед. хр. 166, л. 11 об.; запись от 20 июня 1927 г.

[120] *Клюев Н., Медведев П.Н.* Сергей Есенин. Л., 1927. С. 86 (курсив автора).

[121] *Безыменский А.* «Русское дело» Н. Клюева // Красная газета: Вечерний выпуск. Л., 1927. 2 февраля. № 30. С. 2 (курсив автора).

[122] Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 656 (курсив автора).

[123] Из письма к М. Горькому от 16 сентября 1928 г. (СД. С. 262–263).

[124] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1951. С. 38.

[125] *Клюев Н.* Полн. собр. соч. / Ред. *Б. Филиппов.* Т. 2. Нью-Йорк, 1954. С. 117–141.

[126] *Казанский В.* [Завалишин В.К.] Клюев // Воля народа. Берлин, 1944. 6 декабря. № 7. С. 5.

[127] *Ло Гатто Э.* Воспоминания о Н.А. Клюеве / Пер. *Г. С*[труве] // Новый журнал. Кн. XXXV. Нью-Йорк, 1953. С. 127.

[128] *Толстой Н.И.* Несколько вступительных слов о символике и языке поэмы [«Погорельщина»] // Новый мир. 1987. № 7. С. 80–81.

[129] Из письма к В.С. Миролюбову начала 1918 г. (СД. С. 246).

[130] Из стихотворения «Миновав житейские версты...» (1920). Примечательно, что в авторском перечне стихотворений 1919–1921 гг. (черновая тетрадь: ИРЛИ, р. I, оп. 12, ед. хр. 496, л. 141 об.) этот текст обозначен строкой «По Марксу умереть просто...». Очевидно, поначалу произведение открывалось именно ею. Однако перед включением его текста в состав сборника «Львиный хлеб» (наборная рукопись – РГАЛИ, ф. 1685, оп. 1, ед. хр. 4 — с датой: «1921»; вышел в 1922 г.) Клюев подверг первую строфу стихотворения правке, без сомнения, носящей вынужденно автоцензурный характер. Новый — уже подцензурный — вариант первых двух строк произведения

(«Скоротав житейские вёрсты, / Умереть, как золе в печурке») имеется в той же черновой тетради (ИРЛИ, р. I, оп. 12, ед. хр. 496, л. 4 об.)

[130] Из стихотворения «Из избы вытекают межи...» (1919).

[131] Наш современник. 1993. № 1. С. 94–99 (публ. *С. Волкова* [С.С. Куняева]).

[132] Это предположение имеет независимое подтверждение: фрагмент машинописи заключительной части произведения, изъятый у поэта при его аресте в Москве (наряду с автографом, о котором идет речь), открывается заголовком «Часть из *утраченной* поэмы "Я"» (РГАЛИ, ф. 1685, оп. 2, ед. хр. 6, л. 1; курсив мой. — *С.С.*)

[133] Из письма к В.Н. Горбачевой от 25 июля 1935 г. // Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы. По материалам семейного архива / Публ., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. *Г.С. Клычкова* и *С.И. Субботина* // Новый мир. 1988. № 8 (ниже сокращенно: *Клычков, Субботин*). С. 171.

[134] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. С. 37. Заглавие поэмы в ее единственном автографе имеет вид «Песнь о *в*еликой *м*атери», что не совпадает с написанием, принятым мемуаристом, а вслед за ним и другими авторами (подробнее об этом разногласии см.: *Субботин С.* О беловых автографах, о «брэндах», и не только // Наш современник. 2005. № 6. С. 275–276).

[135] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. С. 37.

[136] Знамя. 1991. № 11. С. 3–44 (публ. *В.А. Шенталинского*).

[137] *Семенова С.Г.* Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 52. Ср. с другой оценкой, сделанной еще в 1990 г. вслед за публикацией начала поэмы: «...как художественное произведение "Песнь о Великой Матери" — насколько можно судить по отдельным ее частям — уступает "Погорелыцине". Повторяемость приемов (композиция, размер, ритмика, лексика) и даже известное их однообразие, неудачные "риторические" строки ("Все пророчества сбылися, И у русского народа Меж бровей не прьпцут рыси!..") — все говорит за то, что на рубеже 1920-х — 1930-х годов Клюеву далеко не всегда удается сохранить прежний художественный уровень» (*Азадовский К.* Николай Клюев. С. 291). Ныне — после обнародования нескольких тысяч сохранившихся строк поэмы — поспешность этого суждения очевидна. Тем не менее во втором издании биографии поэта (2002) оно оставлено без изменений (см.: *Азадовский К.* Жизнь Николая Клюева. С. 259).

[138] Из письма к А.Н. Яр-Кравченко от 18 мая 1933 г. (Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 277–278).

[139] *Усиевич Е.* Литературное сегодня // Литературная газета. 1934. 26 января. № 4.

[140] Огонек. 1989. № 43. С. 9 (в статье *В. Шенталинского* «Гамаюн — птица вещая»).

[141] Цит. по кн.: *Пичурин Л.* Последние дни Николая Клюева. Томск, 1995. С. 13.

[142] *Клычков, Субботин.* С. 168.

[143] Из письма к А.Н. Яр-Кравченко от 5 июня 1934 г. (СД. С. 307–308, 309, с исправлением искажения текста по автографу). Курсив автора.

[144] Тексты см.: 1) *Клычков, Субботин.* С. 171; 2) The Slavonic and East European Review. Vol. 67. № 4. London, 1989. P. 598 (публ. *Г. Маквея*).

[145] Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 287.

[146] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. С. 37.

[147] *Филиппов Б.* Николай Клюев: Материалы для биографии // *Клюев Н.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 152.

[148] Текст поэмы «Кремль» см. в кн.: *Кравченко Т., Михайлов А.* Наследие комет: Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре. М.; Томск, 2006. С. 203–223.

[149] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. С. 37.

[150] *Клычков, Субботин.* С. 171.

[151] Из стихотворения «Нерушимая стена» (1925).

[152] Курсив мой. — *С.С.* В автографе поэмы (РГАЛИ, ф. 1685, оп. 2, ед. хр. 5) пяти последних строк цитаты нет — они утрачены. Этот фрагмент известен ныне только по неозаглавленной машинописи начала «Каина» (двадцать три строки) из архива Иванова-Разумника (ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед. хр. 92, л. 31). Строка «Без дружбы с Каином не думай...» — последняя из сохранившихся в этом месте поэмы.

[153] *Кравченко Б.Н.* «Через мою жизнь»: О Н.А. Клюеве // Наше наследие. 1991. № 1 (19). С. 125.

[154] Из письма к А.Н. Яр-Кравченко от 23 декабря 1936 г. (СД. С. 387).

[155] Из письма к С.А. Клычкову от 18 августа 1934 г. (*Клычков, Субботин.* С. 174).

[156] Опубликовано в статье: *Азадовский К.* Николай Клюев в сибирской ссылке: Новые документы // Звезда. 2006. № 9. С. 160–161.

[157] Из справки Нарымского особого отдела НКВД от 27 октября 1934 г. (цит. по: *Хардиков Ю.* «Кровь моя... связует две эпохи...»: Ссылка и гибель Николая Клюева // Наш современник. 1989. № 12. С. 186).

[158] *Клычков, Субботин.* С. 177.

[159] *Клычков, Субботин.* С. 180.

[160] Цит. по: *Субботин С.* Сибирские письма Николая Клюева // Красное знамя. Вытегра, 1985. 19 октября. № 126. С. 4. См. также: СД. С. 341.

[161] СД. С. 353; печатный текст исправлен здесь по рукописи автора. Текст «Очищения сердца» см.: СД. С. 361–367.

[162] Из письма к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой от 22 февраля 1935 г. (*Клычков, Субботин.* С. 180).

[163] Речь идет о Ростиславе Сергеевиче Ильине, так же как и Клюев, расстрелянном в 1937 году. Подробнее о нем см.: *Субботин С.* «Союз с В.И. Вернадским я ценю выше всего...»: Размышления над письмами Р.С. Ильина // Что с нами происходит? Записки современников / Сост. *В. Лазарев.* Вып. 1. М., 1989. С. 341–367; *Ильина В., Заплавный С.* Неистовый Ростислав: Повесть о любви. Томск, 1996.

[164] Из письма к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой от 22 февраля 1935 г. (*Клычков, Субботин.* С. 187).

[165] Из письма к В.Н. Горбачевой от 25 июля 1935 г. (*Клычков, Субботин.* С. 186).

[166] Из письма к В.Н. Горбачевой от 25 ноября 1935 г. (*Клычков, Субботин.* С. 189).

[167] *Клычков, Субботин.* С. 191.

[168] Там же. С. 195.

[169] *Хардиков Ю.* «Кровь моя... связует две эпохи...» С. 187. См. также: *Доманский В.А.* Материалы к биографии Н.А. Клюева томского периода (по архивным делам) // Николай Клюев: образ мира и судьба / Томск. гос. ун-т / Ред.-сост. *А.П. Казаркин* и *В.А. Доманский.* Вып. 2. Томск, 2005. С. 238–240.

[170] В оригинале — «Вифаиды». Позднее были предложены еще два варианта конъектуры: «Виф<с>аиды» (СД. С. 382) и «<Фив>аиды» (*Азадовский К.* По беловому автографу // Вопросы литературы. 2004. Сентябрь–Октябрь. [Вып. 5]. С. 351).

[171] Из письма к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой от 25 октября 1936 г. (*Клычков, Субботин.* С. 197–198).

[172] Стихотворение впервые опубликовано в 1984 г. (*McVay G.* Nikolay Kljuev and Sergey Klychkov: Unpublished Texts // Oxford Slavonic Papers. 1984. Vol. XVII. P. 91–93). См. также: *Мейкин М.* Из Сибири в кущи рая: последнее стихотворение Николая Клюева // Николай Клюев: образ мира и судьба. Вып. 2. С. 46–62.

[173] По воспоминаниям ее сына С.В. Балакина в записи Ю. Хардикова (Наш современник. 1989. № 12. С. 189).

[174] Протоколы допросов см. в кн.: *Пичурин Л.* Последние дни Николая Клюева. С. 74, 89–91.

[175] Постановление и справка о расстреле — там же (С. 93). Их факсимильное воспроизведение см. в кн.: Николай Клюев: образ мира и судьба. Вып. 2. С. 310–311 (публ. *В.А. Доманского*).

[176] Из письма к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой (сентябрь — октябрь 1936 г. // *Клычков, Субботин.* С. 195.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Клюев. Сочинения, письма

Сосен перезвон / Предисл. *В. Брюсова.* М.: Кн-во В.И. Знаменский и К°, 1912 (фактически: 1911). Репринты: а) Letchworth–Herts–England: Prideaux Press, 1979; б) М., 2002 (с прилож. статьи *Н. Гумилева* «Из “Писем о русской поэзии”»).

Братские песни: (Книга вторая) / Вступ. ст. *В. Свенцицкого.* М.: Изд. журн. «Новая земля», 1912.

Лесные были: Книга третья. М.: Кн-во К.Ф. Некрасова, 1913.

Мирские думы. Пг.: Изд. М.В. Аверьянова, 1916.

Медный Кит. Пг.: Изд. Петрогр. Совета рабочих и красноарм. депутатов, 1919 (фактически: 1918). Репринт: М., 1990 (послесл. *Б. Романова* «“Медный Кит” Николая Клюева»).

Песнослов: [В 2-х кн.]. Пг.: Лит.-изд. отд. Нар. комиссариата по просвещению, 1919.

Львиный хлеб. М.: Наш путь, 1922.

Мать Суббота. Пб.: Поляр. звезда, 1922.

Четвертый Рим. Пб.: Эпоха, 1922. Репринт: Letchworth–Herts–England: Prideaux Press, 1974.

Ленин. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924 (фактически — 1923). 2-е и 3-е изд. — там же, 1924.

Изба и поле: Избр. стихотворения. Л.: Прибой, 1928. Переизд.: Мурманск, 2004 (послесл. *С. Субботина* «Последняя прижизненная»).

Сочинения: [В 2 т.] / Под общ. ред. *Г.П. Струве и Б.А. Филиппова.* [München:] A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969.

Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *В.Г. Базанова*; Сост., подгот. текста и примеч. *Л.К. Швецовой.* Л.: Сов. писатель, 1977 (Библиотека поэта; Малая серия). Повторный тираж — там же, 1982.

Николай Клюев в последние годы жизни: Письма и документы / Публ., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. *Г.С. Клычкова* и *С.И. Субботина* // Новый мир. 1988. № 8. С. 165–201.

Песнослов: Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст., [подгот. текста] и примеч. *С.И. Субботина* и *И.А. Костина.* Петрозаводск: Карелия, 1990 (Сельская б-ка Нечерноземья).

Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст., сост. и подгот. текста *К. Азадовского.* М.: Худож. литература, 1991 (Библиотека советской поэзии).

Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. *Н.Н. Скатова*; Вступ. ст. *А.И. Михайлова*; Сост., подгот. текста и примеч. *В.П. Гарнина.* СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1999.

Письма к Александру Блоку: 1907—1915 / Публ., вводн. ст. и коммент. *К.М. Азадовского.* М.: Прогресс-Плеяда, 2003 (Библиотека моих детей. Русские поэты).

Словесное древо: [Проза и письма] / Вступ. ст. *А.И. Михайлова*: сост., подгот. текста и примеч. *В.П. Гарнина.* СПб.: Росток, 2003 (Неизвестный XX век).

Гагарий зык: Малое собр. соч.: Стихотворения. Поэмы. Проза / [Ред.-сост. *А.Л. Казаков*]. Челябинск: АвтоГраф, 2005 (Словесное древо России).

Литература о Н. Клюеве

Богомолов Б. Обретенный Китеж: Душевные строки о народном поэте Николае Клюеве. Пг.: [Б. и.], 1917.

Абрамович Н. Николай Клюев // *Абрамович Н.* Современная лирика: Клюев. Кусиков. Ивнев. Шершеневич. М.: Сегодня, 1921. С. 5—14.

Князев В. Ржаные апостолы: (Клюев и клюевщина). Пг.: Прибой, 1924.

Львов-Рогачевский В. Николай Алексеевич Клюев // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет: Поэзия, критика, беллетристика, документы, манифесты литературных групп / Сост., снабдил примеч. и вводными статьями *В. Львов-Рогачевский* / 2-е испр. и доп. изд. Л.: Прибой, 1925. С. 138—141.

Филиппов Б. Николай Клюев: Материалы для биографии // *Клюев Н.* Соч.: В 2 т. [München:] A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т. 1. С. 5—182.

Азадовский К. Николай Клюев: Путь поэта. [Л.:] Сов. писатель, 1990.

Базанов В.Г. С родного берега: О поэзии Николая Клюева / Отв. ред. *А.И. Павловский.* Л.: Наука, 1990.

Азадовский К.М. Клюев Н.А. // Русские писатели 1890—1917: Биогр. словарь / Гл. ред. *П.А. Николаев.* М.: Большая Российская энциклопедия: Фианит, 1992. Т. 2. С. 555—559.

Солнцева Н. Николай; Николай Алексеевич // *Солнцева Н.* Китежский павлин: Филол. проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992 [факт.: 1993]. С. 5—78, 359—382.

Киселева Л.А. К проблеме интерпретации поэтического текста (на материале произведений Н.А. Клюева и С.А. Есенина): Методич. разработка для студентов филол. ф-та. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 1995 (на обл. авт. не указан).

Мекш Э.Б. Образ Великой Матери (Религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева). Даугавпилс: Saule, 1995.

Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте северно-русского словесного искусства. Петрозаводск: [Карельск. науч. центр РАН], 1997.

Николай Клюев: Исследования и материалы: [Сб.] / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН / Ред.-сост. *С.И. Субботин.* М.: Наследие, 1997.

Клюевский сборник / Вологод. пед. ун-т / Отв. ред. *Л.Г. Яцкевич.* Вып. 1. Вологда: Легия, 1999.

Пономарева Т.А. Проза Николая Клюева 20-х годов. М.: [Прометей], 1999.

Клюевский сборник / Вологод. пед. ун-т / Отв. ред. *Л.Г. Яцкевич.* Вып. 2. Вологда: Легия, 2000.

Николай Клюев: образ мира и судьба: Материалы Всеросс. конф. «Николай Клюев: национальный образ мира и судьба наследия» [Прилож. к журн. «Вестник Томск. гос. ун-та»]. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2000.

Семенова С.Г. Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика – Видение мира – Философия. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 67–103.

Азадовский К. Жизнь Николая Клюева: Документальное повествование. СПб.: Изд. журн. «Звезда», 2002 (Русские поэты. Жизнь и судьба).

Клюевский сборник / Вологод. пед. ун-т / Отв. ред. *Л.Г. Яцкевич.* Вып. 3. Вологда: Легия, 2002.

Азадовский К. «Гагарья судьбина» Николая Клюева. СПб.: ИНАПРЕСС, 2004.

Венок Николаю Клюеву: 1911–2003: [Сб. стихотворений] / Сост., предисл. и примеч. *С.И. Субботина.* М.: Прогресс-Плеяда, 2004 (Библиотека моих детей. Русские поэты).

Николай Клюев глазами современников: [Сб. воспоминаний] / Сост., подгот. текста и примеч. *В.П. Гарнина*; Вступ. ст. *А.И. Михайлова.* СПб.: Росток, 2005 (Неизвестный XX век).

Николай Клюев: образ мира и судьба / Томск. гос. ун-т / Ред.-сост. *А.П. Казаркин* и *В.А. Доманский.* Вып. 2. Томск: Сибирика, 2005.

Пономарева Т.А. Новокрестьянская проза 1920-х годов. Ч. 1: Философские и художественные искания Н. Клюева, А. Ганина, П. Карпова. Череповец: [ГОУ ВПО ЧГУ], 2005.

Яцкевич Л.Г., Головкина С.Х., Виноградова С.Б. Поэтическое слово Николая Клюева. Вологда: Русь, 2005 (на тит. л. авторы не указаны).

Кравченко Т., Михайлов А. Наследие комет: Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре. М.; Томск: Территория, 2006 (в книге впервые опубликована поэма Н.А. Клюева «Кремль»).

XXI век на пути к Клюеву: Материалы Междунар. конф. «Олонецкие страницы жизни и творчества Николая Клюева и проблемы этнопоэтики», посвященной 120-летию со дня рождения выдающегося русского поэта Николая Клюева, 21–25 сентября 2004 г. / Сост. и науч. ред. *Е.И. Марковой.* Петрозаводск: [Карельск. науч. центр РАН], 2006.

Смольников С.Н., Яцкевич Л.Г. На золотом пороге немеркнущих времен: Поэтика имен собственных в произведениях Н. Клюева / Вологод. пед. ун-т: Центр филол. исследований. Вологда, 2006.

Makin Michael. Whose Kliuev, Who is Kliuev? Polemics of Identity and Poetry // The Slavonic and East European Review. London, 2007. Vol. 85. № 2. P. 231–270.

С.И. Субботин

Сергей Клычков

Сергей Клычков был красивым, статным, синеглазым. Н. Клюев писал о нем А. Ширяевцу 3 мая 1914 г.: «Это высокий, с сокольими очами юноша, с алыми степными губами, с белой сахарной кожей...»[1]. А. Ахматова говорила второй супруге Клычкова В.Н. Горбачевой, «что Сергей Антонович был в молодости поразительно красив <...>»[2]; он был, как считала Ахматова, человеком «ослепительной красоты»[3].

В стиле его романов и лирики был особый аромат. Он показывал красоту слова, даже неказистого. Слово было для него источником вдохновения, оно давало ощущение подлинного счастья: «Земная светлая моя отрада, / О, птица золотая — песнь, / Мне ничего, уж ничего не надо, / Не надо и того, что есть» («Земная светлая моя отрада...», 1922—1923). Н. Павлович справедливо говорила о Клычкове как о поэте «по своему душевному складу», отмечала любовь Клычкова к «слову как таковому», к народным словам, которыми он «вышивал»[4] свою речь. Если бы ему пришлось выбирать между словом и любовью, он выбрал бы первое: 24 декабря 1927 г. литературовед П.А. Журов записал в дневнике его фразу о творчестве как высочайшем благе: «<...> ни одна любовь не дает столько»[5]. Слово не раз спасало его от отчаяния: «А я живу лишь от строки до строчки», — признавался он («Мне говорила мать...», 1922). В ноябре 1931 г., издерганный критикой, лишенный возможности публиковать свои произведения, он писал В. Горбачевой: «Мне снятся очень странные сны. Их очень трудно рассказать, потому что они очень бессвязны, но в главном все они сводятся к одному: тот, кому они снятся, так изголодался, так истосковался по творчеству, что слова в этих снах стоят перед ним диковинными цветами, стоит только нагнуться и сорвать, набрать их полную охапку, и глядишь, как венок из оздуванчиков <так!>, само лезет четверостишие, то ли лепестки, то ли буквы — ничего не поймешь, а когда просыпаешься, то еще в носу (может быть, оттого, что бросил курить и сплю с открытой форточкой) ходит некий аромат лепестково-буквенный, без смысла и содержания, полный, однако, радостного воспоминания и не менее радостной надежды»[6].

Благодаря слову Клычков понял, что и во времена бессмыслицы его жизнь все-таки не лишена смысла, а его творческие возможности еще не исчерпаны. Так, в стихотворении «Я устал от хулы и коварства...»

(1928–1929) лирический герой решился «безголосой ночью» уйти в заплотинное царство, но не нашел в песке ключа от того царства. Значит, нужное слово еще не найдено поэтом и, следовательно, смертные сроки еще не подошли:

> Знать, до срока мне снова и снова
> Звать и плакать, и ждать у реки:
> Еще мной не промолвлено слово,
> Что, как молот, сбивает оковы
> И, как ключ, отпирает замки.

Клычков допускал, что в слове скрыта радостная ложь, обманное. Тютчевская идея об ограниченности возможностей слова ему, по-видимому, не чужда; и «Мысль изреченная есть ложь», и «Как сердцу высказать себя?» («Silentium!», 1830) ему понятны. В статье «Лысая гора» (1922–1923) Клычков вслед за Лермонтовым («Мцыри») задавался вопросом: «...а душу можно ль рассказать?»[7] (2, 475). Он все же не видел в поэтическом слове по-пушкински божественного глагола («Поэт», 1827) или его лермонтовского аналога — слова, рожденного из пламени и света («Есть речи — значенье...», 1841). Да и поэт в клычковской интерпретации не теург, не пророк, не вестник, он даже не избранник. Современник, по Клычкову, слаб и неразумен, он не знает заветного слова, а природа — знает, например, «от древности седые совы» («О, если бы вы знали слово...», 1929). Да и слово это рождено самой природой. В «Пригрезился, быть может, водяной...» (1929) Клычков писал: «Зато, как явь, певучие уста / Прослышал я в немолчном шуме леса!» Лейтмотивный образ прозы Клычкова — книга «Златые Уста», хранительница мудрости мира, вариант «Голубиной книги»; утерянная людьми, она принадлежит лесу, листают ее пушистые зайцы, буквы рассыпались в траве ягодой, и клюет их птица черныш. Пророческое знание о мире было доступно патриархальному человеку («Знал мой дед такое слово...», 1929), но человек новой эпохи темен. В тяжелую минуту Клычков записал: «Неужели действительно нет этого волшебного слова, по которому, завороженный, засыпает мир? Неужели и вправду нет Бога? Тогда обращается все в страшную бессмыслицу!»[8]

Итак, представления Клычкова о поэте неамбициозны, и если встречается в его лирике образ крыльев, то речь идет не о поэте ангельского чина, а о душе простого человека — «Чтоб в смертный час вспорхнуть и улететь...» («Земля и небо, плоть и дух...», 1923, 1927). В его поэзии конца 1920-х тема слова зазвучала трагически. Все чаще, вслед за Блоком, он писал о немоте, безглагольности, бессловности времени, характеристикой лихолетья стал образ «безголосой мглы» («Пока из слов не пышет пламя...», 1929). Писал о том, как голос лирика заглушается громом, а сам он — будто сверчок за трубой («Под кровлей шаткою моею...», 1929).

Клычкову ничего не оставалось, как признать обреченность поэта на страдания, но он в то же время не снимал с него ответственности за судьбу народа. Стараясь понять высший смысл знаковых самоубийств, он

усмотрел в смерти современных поэтов расплату во имя искупления и очищения. Есенинское «До свиданья, друг мой, до свиданья...» (1925), предсмертное письмо Маяковского навели его на неожиданную мысль: «В древности злокачественную коросту и паршу лечили, обмываясь собственной кровью. Современной литературе неплохо бы воскресить этот способ лечения. Не здесь ли тайна трагических обращений к т[оварищу] правительству, стихов, написанных кровью?»[9]. При этом талант Есенина он ценил, а в Маяковском не видел особого поэтического дара: «Маяковский был не поэт, а верблюд, вдобавок двугорбый», — писал он, полагая, очевидно, под горбом бремя государственного поэта; трагизм, однако, был в том, что горб не помог Маяковскому «перейти пустыню»[10]. Можно предположить, что Клычков относился к поэзии Маяковского, первая книга которого называлась «Простое как мычание» (1916), как к голосу стада, толпы: «Я с даром ясной речи, / И чту я наш язык, / А не блеюн овечий / И не коровий мык!» («Должно быть, я калека...», 1929).

Если поэт не теург и не апостол, то кто? Странник. Бесприютный. Клычков поверил в собственную сентенцию, ничего общего с принципом интернационализма не имеющую: человек обречен на «лихое кочевье» («Стала жизнь человечья бедна и убога...», 1923, 1927). Вариантов этой темы в его лирике много. Вот лишь несколько примеров: душа поэта — «как торба, снаряженная в дорогу» («Упрятана душа под перехват ребра...», 1929); для бесприютного пловца нет причала («Луна», 1926–1927); «И вот бреду по свету наудачу, / Куда подует вешний ветерок» («Надела платье белое из шелка...», 1922); «Я от окна бреду с клюкою / К запорошённому окну, / Но злою участью такою / Я никого не попрекну» («Я от окна бреду с клюкою...», 1922). Духовно Клычков — человек деревни, но он уже не крестьянин; он долго жил в Москве, но в городе он чужой. Чужой в своей семье, отношения с супругой далеко не идеальны. Чужой в советской России. Клычков жил с чувством бездомья. В стихотворении «Дрожит, трясется и боится...» (1927) он описал, как зверь и птица льнут к дому, но и им, как человеку, суждено утратить кров и либо странствовать, либо погибать: мелеет Дубна, вырубается лес, природный мир увядает, места обитания покидают рыси, медведи, лоси — и поэт бредет им вслед. Его лирический герой «одинок и сир» («Мне не уйти из круга...», 1929), «слаб и сир» («Когда вглядишься в эти зданья...», 1929). В бездомности нет ничего романтического или антимещанского, бездомность — лихое бремя: в чужом доме и складень своим темным ликом, и ухват смотрят с недоверием («Хорошо, когда у крова...», 1929).

В клычковском отношении к бытию развились умозрения позднего Л.Н. Толстого, который 22 апреля 1901 г. записал в дневнике мысль о своей малости, своем ничтожестве[11]. Мир, по Клычкову, — непостижимый универсум. Он восклицал: «Мир так велик, а я так мал!» («От поля с мягкою травою...», 1929). В таком осознании своего *я* было глубоко нравственное понимание природы, космоса, наконец, Бога. Как писал Толстой 8 августа 1907 г.: «Нет ничего более полезного для души, как памятование о том,

что ты — ничтожная и по времени, и по пространству козявка, сила которой только в понимании этого своего ничтожества»[12].

При этом Клычков жил с ощущением своей неразрывности с природой. Само рождение поэта в лесном малиннике как бы предопределило источник его жизненных сил и вдохновения. Его рождение необычно, даже символично: «Мне говорила мать, что в розовой сорочке / Багряною зарей родился я на свет» («Мне говорила мать...», 1922). В Клычкове с детства накапливалось восхищение естественным миром, а потом рождались строки о благодати: «Вкушает мир покой и увяданье, / И в сердце у меня такой же тихий свет...» («Люблю тебя я, сумрак предосенний...», 1922), о пространстве плодоносящем и безмерном: «Идешь, идешь, — / И только целый день / Ячмень и рожь / Пугливо зыблют тень / От облака, бегущего по небу...» («Куда ни глянь...», 1919, 1927), о поклонении вечному небу: «Так хорошо склониться ниц / Пред ликом вечного сиянья, / Пред хором бессловесных птиц...» («Лежит заря, как опоясок...», 1928–1929). Клычков — поэт органический, и чтобы почувствовать гармонию, «изведать предвечный покой», ему достаточно малого — хотя бы прильнуть к сугробу («Всего непосильнее злоба...», 1928–1929).

В натурфилософском понимании мира Клычкова особо привлекала тайна взаимообусловленности всего сущего. Его лирический герой, как и герои его прозы, размышлял об универсальности мира, о подобии быта и бытия:

Пусть старый Бог живет на небеси,
Как вечный мельник у плотины...
Высь звездная — не та же ль ряска тины,
А мы — не щуки ли и караси?
(«Лукавый на счастливого похож...», 1930-е)

Не менее значима в его произведениях идея круга, природных циклов. В его романах часты такие образы: солнце, как колесо, катится по хребтине земли, а за краем земли небесная пустошь, голубой луг и на нем цветы золотые, «в полночь цветы срываются с веток на тихом запредельном ветру и падают сверху на землю, чертя над землей золотую дугу» (1, 373); безмерны концы и начала, и единый свет держит над землей золотой фонарь, а ночью держит серебряный; в мире «все круглое» — «круглый месяц, круглое солнце, круглое и колесо... у телеги» (2, 25). Эта же тема — одна из повторяющихся в лирике Клычкова. Так, в стихотворении «День и ночь златой печатью...» (1929) он писал: «День и ночь златой печатью / Навсегда закреплены, / Знаком роста и зачатья, / Кругом солнца и луны!». В его поэтических пейзажах изначальный свет щедро «пролит над полями», и ему «кончины нет» («До слез любя страну родную...», 1930).

Размышляя о безначальности и бесконечности бытия, о том, что «У мира нет нигде начала, / И значит, нет ни в чем конца», поэт писал и о том, что у человека все же есть чувство начала и конца — он проходит путь «из жизни в смерть» («Луна»). Светила не знают увядания, они вечно

молоды: «И месяц золотой и юный, / Ни дней не знающий, ни лет» («Пылает за окном звезда...», 1922). Но человеку знакомы утекание юности и относительность восприятий. Как в «Элегии» (1830) Пушкина говорится: «Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как горькое похмелье», так и Клычков писал: «Юность — питье солодовое, / Без опохмелки — дурман», и лишь с годами понимаешь, как короток и как горек отпущенный человеку срок («Юность — питье солодовое...», 1923, 1927). Сроки, годы, часы — частые образы клычковской лирики: «Словно бродяги без крова, / В окна заглянут года», «В жизни всему свои сроки» («В жизни всему свои сроки...», 1924), «Всему пора, всему свой час — / И доброму, и злому...» («Я тешу и лелею грусть...», 1929), «Что положены сроки судьбою» («Я устал от хулы и коварства...»). Человек смиряется перед законами времени и не бросает вызова срокам. Он покорен «общему закону», как лирический герой пушкинского «Вновь я посетил...» (1835). И как в пушкинской лирике, в стихотворениях Клычкова развита тема сродства грусти и печали, горестей и радостей — и в этой взаимодополняемости противоположных состояний опять же проявляется вселенский порядок.

Клычков, как зверь, чуял скрытые движения природы. Тайные, недоступные самоуверенному преобразователю связи человека и леса, живности, цветов были для Клычкова явными. Он создал образ универсального мира. Потому мак — это след непогребенных душ («Иду в поля за Божьей данью...», 1922), сердце — это «пугливый сурок» («В жизни всему свои сроки...»), лирический герой пуглив, «как сурок» («В поле холодно и сыро...», 1930–1931). Поэт, описывая гулянье зайцев под луной, говорил о собственной заячьей душе: «За бедную заячью душу / Я так благодарен судьбе» («Весной на проталой полянке...» 1921, 1927). Заячья душа — один из любимых клычковских образов. В романе «Сахарный немец» (1925) главного героя с нежным сердцем зовут Зайчиком. В лирике снег сравнивался с заячьими лапками, красное солнышко ассоциировалось с заячьей кровью, звезды выпадали, будто заячий след («Пухлый снежок — словно заячьи лапки...», 1923), старость выдавали морщины — заячьи следы: «В верный срок морщины лягут, / Словно после зайца петли» («В свой черед идет год за год...», 1929), для человека и зайца один приют: домашний бес вызывает семейные раздоры — и «Лучше жить тогда у пашни / Вместе с зайцем под кустом...» («Славно жить под новой дранью...», 1929). Заяц — как лирический двойник поэта, родная и родственная душа. Заметим, что и в поэзии Клюева есть природный двойник, но для него он еще и тотем. Это медведь[13]. Клюев называл себя послом от медведя. В «Погорельщине» (1928) медведь матерый — хранитель златой книги. В «Песни о великой матери» (между 1929 и 1934) героиня проваливается в берлогу, когда ее хозяин видит брачный сон о том, как он «берет любовь в полон» — и «Лежат, как гребень, когти / На девичьих сосцах». Эротизм тотема показан и в стихотворении «У соседа дочурка с косичкой...» (1921): «Медвежья хвойная нега — / Внимать заонежским бабам». В зрачках поэта «медвежье солнце» («Четвертый Рим», 1921), а в стихотворении «Дремлю с медведем в обнимку...» (1921) поэт творчески и плотски родствен медведю: он дремлет на мед-

вежьей лапе, он знает, «как яр поцелуй медвежий», он питает медведя «кровью словесной», а «В тиши звериного крова / Скулят медвежата-звуки». В клюевском образе, экспрессивном и вызывающем, нет клычковской мягкости и целомудрия.

В целом же зооморфность человека — черта, лишенная в поэзии новокрестьян негативного смысла: она обнаруживала в нем принадлежность к естественному миру и природную мудрость. Как полагал Клычков, русский человек принес свой уклад из берлоги, «в привычках перенял он рысь» («До слез любя страну родную...»). По сути, и в этой теме выразилась коренная идея Клычкова о единстве всего сущего:

Все слилось в этом древнем мире,
И стало все теперь сродни:
И звезд мерцание в эфире,
И волчьи на снегу огни!..
(«Плывет луна, и воют волки...», 1929)

Метафора — выразительница всеединства, множественных связей обитателей тварного мира и космоса — стала основным, если не тотальным, приемом в лирике Клычкова. Например: «Вечер пройдет и обронит / Щит золотой у ворот» («В жизни всему свои сроки...»), «Гадает ночь-цыганка, / На звезды хмуря бровь» («Душа моя, как птица...», 1924), «Верба шапку ниже клонит, / За пряслó выходит ель» («У меня в избенке тесной...», 1922, 1923), «То осень старый бор обходит вдоль границ» («Люблю тебя я, сумрак предосенний...», 1922), береза «В необлетевший рдяный куст / Нагие руки уронила» («Осенний день прозрачно стынет...», 1922–1923), солнце «Свою золотую телегу / Все выше и выше катит» («На речке вода убывает...», 1923), «Легла покойницей луна за тучу» («Моя душа дошла до исступленья...», 1929), «Брови черной тучи хмуря / Ветер бьет, как плеть...» («Брови черной тучи хмуря...», 1929), «Приснился взгляд — под осень омут синий!» («Пригрезился, быть может, водяной...»). Стихотворения Клычкова, как и его проза, наполнены метафорическими картинами:

Да заря крылом разбитым,
Осыпая перья вниз,
Бьется по могильным плитам
Да по крышам изб...
(«Монастырскими крестами...», 1922)

Метафоричны эпитеты: «Закатных вечеров торжественный разлив...» («Люблю тебя я, сумрак предосенний...»), метафоричны сравнения: вечернее облако — «Словно над печью на пялках лиса» («Пухлый снежок — словно заячьи лапки...»), «Где из синих глубин в голубое / Полумесяц плывет, словно линь...», «Вот и звезды, как окуни в стае, / Вот и лилия, словно свеча...» («Я устал от хулы и коварства...»), «Я — как черныш во время линьки летней...» («Я у людей не пользуюсь любовью...», 1929), метель

машет снегом, «словно ведьма широким подолом» («Метель», конец 1920-х), «И над миром, как секира, / Полумесяц занесен» («В поле холодно и сыро...», 1930–1931).

Метафорические пространства были насыщены интенсивным светом, Клычков напитывал свои лирические полотна определенным, порой до экспрессивного, цветом. Так создавался образ мира действительного, но для скучного глаза материалиста — чрезвычайного; в реальности очевидной открывалась реальность скрытая. Закат был «багрян и матов» («О, если бы вы знали слово...»), «В багровом полыме осины, / Березы в золотом зною...» («В багровом полыме осины...», 1925), «Спряталось за ним златое солнце» («Осень! Осень! Стынет роща зябко...», 1924), «Девы-зари золотая коса», («Пухлый снежок — словно заячьи лапки...»), «Монастырскими крестами / Ярко золотеет даль» («Монастырскими крестами...»). Как и у Есенина, частый цвет в клычковской лирике — синий, создающий ощущение пространства. У Клычкова читаем: «Склонилась синева над чащей, / И очи сини и строги...» («Осенний день прозрачно стынет...»), «синее взгорье» («На речке вода убывает...», 1923), «синь и просинь» («Монастырскими крестами...»), «никнет синева» («Как тих прозрачный вечер...», 1929). Отдавая предпочтение синему, багряному, золотому, он довольно скупо вводил в текст иные цвета, вроде «Ольхой розовеет погост» («На речке вода убывает...») или «берез зеленокудрость» («О чем в ночи шепочут ивы...», 1929).

Насквозь реалистическая, лирика Клычкова и насквозь мифологическая — и потому, что он опоэтизировал узнаваемую действительность, и потому, что он был мифологом и сказочником по своему сознанию, на которое, несомненно, повлияли его бабушка Авдотья и мама Фекла Алексеевна. Она без тени лукавства описывала В. Горбачевой, как покойница свекровь приходила к ней с того света и помогала по хозяйству: Фекла Алексеевна просыпалась, а накрытое рушником ведро уже было наполнено пенящимся молоком. Примечательно, что и в «Избяных песнях» (1914–1916) Клюева развит сюжет о помощи матери-покойницы осиротевшему сыну в домашних хлопотах. Да и в романе «Чертухинский балакирь» (1926) Клычков рассказал, как к мельнику с того света приходила умершая жена. В семье Клычковых не было игры в миф, в чудесное верили наивно. В московском училище Фидлера, где учился будущий поэт, во время объяснения учителем классификации животных он, недавно приехавший из деревни, задал вопрос, к какому классу животных относится леший. Клычкову было удобно в выдуманном им и его односельчанами мире. Как-то поэт приехал в Дубровки; выходя из леса, встретился с землячкой тетушкой Ориной, она спросила его: «Антоныч, небось, леших-то до дьявола там?», и он ответил: да, много, но все знакомые, потому «сидели, чай пили вместе»[14]. Если в довоенной лирике было много стилизации под фольклор, поэт обращался к традиционным для народной поэзии образам — Ладе, Лелю, жениху Месяцу, Бове, к славянской нежити — и Гумилев в «Письмах о русской поэзии» называл образный мир раннего Клычкова славян-

ской Аркадией, то позже миф помогал раскрывать глубины внутреннего состояния поэта, его философию мира.

Сквозь привычное проступало необычайное:

В тумане хижина моя,
И смотрят звезды строго,
И рдеет тонкая ладья
У моего порога.

Ладьей судьбы правит чудесный гость, безвестный друг, поэту «сладок» и вечерний свет, и след от «тихих вёсел» ладьи («В тумане хижина моя...», 1921). Сквозной мифический образ лирики и прозы — луна, и она, более чем кто-либо, правит судьбой поэта. Она — лукавая колдунья, сбежавшая из цыганского табора, и поэт кладет для нее за окно монету — на легкий сон. В «Мне не уйти из круга...» луна — его «бессменная подруга» до смертного часа:

Она, склонясь на плечи
И жадно выпив кровь,
В углу затеплит свечи
За верность и любовь.

Луна коварна, обещает ему славу. Обманщица преображает крестьянский быт: в лунном свете «Недопившая, недоевшая, / Смотрит сытой мужичья изба», лунный свет в чашке с тюрей — как масло («Ты проходишь такая лучистая...», 1929), сама луна — как «пшеничный каравай» («Всё те же у родного дома...», конец 1920-х — начало 1930-х). В луне сосредоточены великие силы: «Пред тобою и сила нечистая, / Как собака, виляет хвостом!» («Ты проходишь такая лучистая...»). Луна — прародительница, в лунном свете поэт встречает новый день — «зачатья тихий час» («День и ночь златой печатью...»). Поэт торопится в полнолуние украсть у «золотоокой» короткие часы — она вдохновляет поэта («Знал мой дед такое слово...»). Но вот что интересно: в детстве Клычков был лунатиком, эта особенность отражена в романе «Сахарный немец» (1925): Зайчик мальчишкой подолгу ночами сидел на князьке избы и немигающими глазами упирался в месяц над крышей. Лунарный миф Клычкова — не умозрительный и не заемный, затейливые сюжеты истинно рождались самой луной.

Послевоенные представления Клычкова о своем назначении, о мире, о судьбе крестьянства и природы не имели ничего общего с мировоззренческими системами и концепциями, влиятельными или, напротив, непопулярными. Его понимание жизни сложилось из самой жизни. В начале войны он оказался в Гельсингфорсе, обучился там в школе прапорщиков и уже в звании прапорщика во второй половине 1916 г. был переведен на Западный фронт. Письмо к П.А. Журову от 1 января 1917 г. говорит о значительных изменениях в его отношении к миру. Он удивлялся своей сер-

дечной беспечности прошлых лет, многое из минувшего теперь виделось ему обманом и уходом от правды. Ему хотелось освободиться от груза трех кровавых лет войны, и 23 февраля 1917 г. он в письме к Журову признавался, сколь велика в нем жажда жизни после того, как не раз заглядывалась на него «злая тетка Смерть»[15]. После мечтаний Серебряного века, стилизаций, игры, после ранних стихов о грусти и смерти, ему захотелось жизни ясной и простой.

В 1918 г. Клычков попытался стать своим в революционной России и даже служил в канцелярии московского Пролеткульта на Воздвиженке; он стал пайщиком издательства «Московская трудовая артель художников слова»; участвовал в вечерах поэзии; стал одним из соавторов текста кантаты в честь павших в борьбе — и ее исполнили при открытии на Красной площади мемориальной доски в честь павших за братство народов; публиковал свои стихотворения в периодике и издавал книги. Но романтический период быстро закончился. В 1919 г. он оказался в Крыму, там его чуть не расстреляли — сначала махновцы, потом белые; там он голодал. В 1921 г. поэт вернулся в Москву нищим, в подавленном состоянии, и в этом же году семьей Клычковых занялся местный исполком — она подпадала под раскулачивание. Тогда удалось, не без помощи Горького, отстоять свое хозяйство, но в конце 1920-х родители поэта все же были лишены прав на имущество.

Только благодаря А.В. Луначарскому Клычков получил комнату в Доме Герцена. В начале 1922 г. он поступил на службу в журнал «Красная новь». Жизнь налаживалась. Но обострившееся во время войны отвращение к насилию, а также неприятие политики, проводимой властью в деревне, нежелание писать на актуальные темы — все это не отвечало лозунгам дня. И хотя его книги продолжали выходить в свет, особенно отчетливо драматизм его положения стал очевиден после «дела четырех поэтов». Он переживал состояние растерянности; в марте 1924 г. во время доклада Андрея Белого он написал ему записку: «Что важнее сейчас: жизнь или искусство? Что гибнет сейчас: жизнь (старая, новая или даже, может быть, уже заранее будущая) или искусство?.. что нужно спасать? Себя, жизнь или искусство?»[16]

Клычков не строил социализм и не сражался с классовыми врагами, он не занимался жизнестроительством в лефовском понимании, не был революцией призванным. Он был укоренен в повседневности. В стихотворении «Родился я и жил поэтом...» (1922) Клычков — а он был тогда в возрасте Христа — писал об обыденном счастье, в котором как раз и проявляется смысл жизни и творчества: «И милы желтые пеленки, / Баюканье и звонкий крик: / В них, как и в рукописи тонкой, / Заложен новой жизни лик». Поэт негероической темы, он определял параметры своего мира: «Звезда — в окне, в углу — лампада, / И в колыбели — синий свет» («Пылает за окном звезда...»). Он жил в столице, но хотел жить так, как жили в его Дубровках: «Кормить семью и для скотины / Косить по зарослям ковыль, — / Здорового лелеять сына», и была непреходящая ценность в этом хуторском счастье, в заботе о хлебе и «судьбе коровьей», в труде («Люблю

свой незатейный жребий...», 1922, 1927). После дневных хлопот хорошо отереть полой рубашки пот, «тянуть большою ложкой тюрю», знать, что выросли дети, что на лавке под божницей уже не хватает места («Уставши от дневных хлопот...», 1928). В стихотворении «День и ночь златой печатью...» он писал:

Счастлив я, в труде, в терпеньи
Провожая каждый день,
Возвестить неслышным пеньем
Прародительницы тень!..

И вновь явны в лирике Клычкова толстовские идеи: счастье поэта по-толстовски непретенциозное. В поздний период своей жизни Толстой был убежден в том, что человек — так он 22 августа 1907 г. записал в дневнике — должен обратиться к своей жизни «и не губить ее ни для отечества, ни для славы, ни для богатства, ни для Бога, а жить для себя, для своего блага: пользоваться тем благом жизни, которое в нашей власти»[17]. По-видимому, об этом же писал Пушкин в своем «Из Пиндемонти» (1836): «Зависеть от царя, зависеть от народа — / Не все ли нам равно? Бог с ними. / Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать». Вот и Клычков под здоровой жизнью понимал служение себе и возможность пользоваться естественным благом:

Хорошо, когда у крова
Сад цветет в полдесятины...
Хорошо иметь корову,
Добрую жену и сына...
Вдосталь — силы, в меру — жира,
В жилах — тихое тепло...
Словом — жизнью жить здоровой,
Не мотаяся по миру,
Как по осени трепло.
(«Хорошо, когда у крова...»)

Такая лирика стала причиной обвинения писателя в мелкобуржуазности и кулачестве. Он все менее воспевал Ладу и Бову, все более — очевидную деревенскую жизнь: «На стол поставит матка печево», «От плошки с гречневою кашею / Дух по избе, как с борозды» («Очажный бес», 1925). Он находил в обыденном строгую красоту: «Стих ветер, заря уж погасла, / В туман завернулся курень, / И месяц закинул за прясла / Твою уходящую тень» («Стих ветер, заря уж погасла...», 1923, 1927). Родной край «ясен, дик и прост», но поминальный звон колокола звучит все «печальней и плачевней» («Монастырскими крестами...»). В стихах он не хулил новую власть, но его нежелание воспеть социальные и экономические перемены, но созданный им образ умирающей деревни 1920-х: «Родимый край угрюм и пуст, / Не видно рыбаря над брегом» («Среди людей мне страш-

но жить...», 1922) — воспринимались как контрреволюционная деятельность.

Стихотворение 1930 г. начинается простым признанием: «До слез любя страну родную...», но в почвенности Клычкова не было идеализации, не было сентиментальности, он создал в своей лирике образ русского человека очень непростого — думающего о Боге, но и «убогого», «черного», скрытного:

С жестокой и суровой плотью,
С душой, укрытой на запор,
Сберег он от веков лохмотья,
Да синий взор свой, да топор.

Причем Клычков с горечью видел, сколь подавлен и нравственно слаб крестьянин, неспособный противостоять трагическому ходу событий: «И в деревне с злого самогонца / Виснет злая ругань на плетень». Поэт писал об угрюмом отце, о плаче матери, о неулыбчивом мужике: «Он с улыбкой лишь скотину режет / Да порой подходит к кабаку» («Осень! Осень! Стынет роща зябко...»). В стихотворении «Глядят нахмуренные хаты...» (1919, 1922) Клычков признавался, что никто в деревне не пустит чужого на ночлег, что хозяину все равно, человек ли у его дома, или проплывшая в туман тень от облака. В «Метели» он писал о мужиках, которые от обездоленности и пьянстве стали друг для друга волками. Писал, но не осуждал и показывал не столько социальные, сколько фатальные, извечные причины мужичьей угрюмости и грубости: трудовая жизнь для крестьянина — му́ка. Работая на земле, он отдает ей «и силу, и сыть». Русский народ, живя под «хмурым небом», не привык к изобилию, его удел — по́том окропить землю за «голодный кусок».

В стихотворении «Лихо» (1926—1927) описано, как мужик впускает на ночлег Лихо в образе монашка, утром Лихо ест хозяйский квас с луком, достает из-под рясы полуштоф и угощает хозяина, а вместе с тем и уродует его жизнь: «Разломит жизнь, как хлебную краюху, / Большой ломо́ть за окна бросит псу». Отзвук этой темы находим у Васильева, он в поэме «Лето» (1932) обращался к Клычкову:

Послушай, синеглазый, — тихо...
Ты прошепчи, пропой во мглу
Про то монашье злое лихо,
Что пригорюнилось в углу.

Монашеский облик Лиха, как и саркастические интонации при изображении деревенских батюшек в романах Клычкова, мы объясняем старообрядчеством Клычкова.

Стараясь в эпоху катаклизмов прожить по принципу «вопреки», отдавая приоритет дому и семье, но и признавая драматизм крестьянского и

семейного бытия, Клычков искал утешение и счастье в любви, однако и любовь не была той благодатью, о которой он мечтал. Его первая супруга Евгения Александровна Лобова до революции была признанной московской красавицей. Их любовь развилась из детской дружбы. Вот фрагмент письма Лобовой к П.А. Журову: «Сергея я знала почти с детских лет. Это был 1900 г. Нам было тогда по 12 лет. Он жил у нас в доме и учился в коммерческом училище Фидлера <...>. Так как я была единственная дочь, то мы вместе проводили время, очень дружили и по-детски любили друг друга»[18]. Однако она вышла замуж за другого — и юный Клычков был готов расстаться с жизнью. Таким образом, не случайна фраза из его поздних дневниковых записей о том, что любить искусство надо, как женщину: можно и в петлю! От депрессии Клычкова спас М.И. Чайковский: с его помощью поэт уехал в Италию. Совместная жизнь Клычкова и его возлюбленной началась на исходе Первой мировой войны, уже после гибели мужа Евгении. Их отношения были сложными, в лирике Клычкова мотивы измены и ревности звучат часто. Любви беспечальной он не знал; правда, в такую любовь он и не верил: идиллия Дафниса и Хлои или Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны скучна, пуста, как пометил он в дневнике. Подлинную любовь он видел в отношениях Данте и Беатриче, Петрарки и Лауры.

В любви его лирического героя есть разлуки и встречи, отрада и отрава («Любви откровенные речи...», 1928). С одной стороны, как страшно потерять любовь!.. Этот мотив повторяется и в дневниках Клычкова, и в лирике. С другой — любовь все равно что «мачеха злая» («Стих ветер, заря уж погасла...»), не согревает, холодна и тяжела: «Сегодня в ночь взошла луна, / К земле склонившись, как к надгробью, / Точь-в-точь как ты, моя жена, / Когда ты смотришь исподлобья!..» («Сегодня в ночь взошла луна...», 1927); романтические отношения переросли в обыденные, даже бытовые: рукава от «нежного белого платья» пошли на заплатки («Если б жил я теперь не за Пресней...», 1927); любимая спешит, «целуя на ходу», она неверна («Нерадостная муза — / Неверная жена, / Чья ласка как обуза, / Улыбка как вина!»), она уйдет к другому, но он все же рад ее редким ласкам («Нерадостная муза...», 1927). Поэт замечает морщины на лице возлюбленной, и ему жаль ее: «Кто так выворотил грубо / Жизнь и душу наизнанку?»; его сердце уже бьется «глуше и немотней», ему ясно: их сглазил бес — разноглазый, с песьим носом, с голосом птичьим («Ты с откинутой рукою...», 1928).

К 1929 г. у него уже не было сомнений в том, что они чужие, что они разные, и если он живет, как во сне, то для нее всё — наяву («Счастлив я иль одинок...», 1929). Вот первая строка стихотворения 1929 г.: «Я не тебя любил... Ты только странный случай...» Поэту открылся самообман: любовь была им придумана, она была рождена его воображением. В том же стихотворении он признался себе, что, мифологизируя жизнь, романтически воспринял сказку как реальность: в детстве он увидел в «речных глазах русалки / Улыбки полнолунную игру», эту улыбку он искал в женщине, похожей на русалку, но... «губы у тебя, а не... уста...». В своем отношении

к возлюбленной он, как оказалось, любил собственное чувство и им самим созданный образ. Журов записал за ним 11 марта 1928 г.: «Я ее за любовь свою к ней люблю. Какая была любовь!»[19]. В этом признании, как в зеркале, отразилось лермонтовское «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

Любовь-отрава не умалила веры в чувство: «В мире все безделица, / Только не любовь!» («Месяц, да метелица...», 1929). Жизнь научила поэта тому, что любовь надо беречь, что она — «неразумный ребенок» («Любовь — неразумный ребенок...», 1929). С октября 1930 г. у Клычкова другая жена — Варвара Николаевна Горбачева. В ее дневниковых «Записях разных лет» есть строки: «Итак, это случилось! Вот уж скоро месяц я — в Доме Герцена. Он — синеглазый, особенный, темнокудрый, с серебряными нитями в волосах, героический, беспомощный и несчастный — мой муж»[20]. Она филолог, участница Тургеневского семинара МГУ, автор книги «Молодые годы Тургенева (по неизданным материалам)» (1926) и, уже будучи супругой Клычкова, написала роман «Чернышевский» (1936). Ее литературный псевдоним — Арбачева. В ней Клычков обрел понимающую и прощающую подругу. Как написал П. Карпов:

Красота в походке плавной
У Варвары Николавны
Арбачевой — не в чести.
Но она — товарищ славный.
У Варвары — козырь главный:
Все понять и все простить.[21]

Она не только подруга, она — друг. По-пушкински... «Пора, мой друг, пора!..» (1834). Клычков обращался к ней: «Мой милый друг»! Пусть язык любви позабыт, но есть особая благодать, когда она рядом («Не знаю, друг, с тоски ли, лени...», 1931). Вот строки из знаменитого в Москве и не опубликованного при жизни «Впереди одна тревога...» (1934): «Впереди одна тревога, / И тревога позади... / Посиди со мной немного, / Ради Бога, посиди!»

Он высказал в стихах свое понимание творчества, мира, счастья, но было нечто, чему он объяснения не находил: он принадлежал эпохе. Соответственно своим воззрениям на природу он решил, что и в эпохе надо все «приять и перенесть» («Куда ни глянь...»), что не надо поддаваться отчаянию («Иду в поля за Божьей данью...»). Но «приять и перенесть» все-таки не смог. В его дневниковых «Неспешных записях», как заклинание, значилось: не лгать! книги его не должны быть блудницами! надо терпеть! страдание дано во благо! Но принять страдание, свое и чужое, не всегда возможно. И он пришел к иному роду отношений с эпохой, определил для себя иной тип поведения: бездействие. Он так охарактеризовал в своих «записях» состояние человека того времени: подвиг смешон, жертва бессмысленна, борьба невозможна. Но и бездействовать он не смог. И тогда ему открылась единственная возможная в ту эпоху правда: неучастие во

зле. Он уверял близких, что нужно предпринять всенародное молебствие об умиротворении сердец тех, кто находился у власти. Он не подписывал коллективных писем против врагов народа. Он поддерживал неблагонадежных и защищал их от благонадежных, как это было с молодым Л. Гумилевым, жившим у Клычковых во время поступления в университет. Он украдкой плакал из-за выселения беспаспортных обитателей ста шелепихинских домов, он был настойчив в своих хлопотах об их участи: в Шелепихе до лета 1930 г. он жил вместе со своей первой семьей.

Ссыльный Клюев из Томска написал 22 февраля 1935 г. Н.Ф. Христофоровой: «Клычкова не печатают. Это добрый, хотя и рассыпанный человек <...>»[22]. Клычков был отлучен от литературного процесса. О чужеродности Клычкова заговорили уже в 1920-е. Например, о маргинальности поэта, которого считали «за кулачка», есть дневниковые записи Д. Фурманова от 18 ноября 1923 г.:

«<...> Воронский проталкивает сб<орник> Клычкова. Там стихи о лампадках, троеручицах и прочей благодати. Написаны часто великолепно, но по содержанию и настроениям совсем нам чужие. Вор<онский> проталкивает (Клычков — секретарь редактируемой Воронским “Кр<асной> нови”).

Мы несколько стих<отворений> уже выбросили. Клычков согласился на дальнейшую чистку. Мещеряков отдал Вор<онскому>, но из этого, конечно, ничего не выйдет»[23].

По отношению критиков к Клычкову можно судить о степени их ортодоксальности. В ноябре 1928 г. в «Известиях» была опубликована статья В. Полонского «Октябрь и художественная литература», в которой о Клычкове говорилось как о самом крупном писателе. В ответ на это журнал «Земля советская», печатный орган ВОКП, в первом номере за 1929 г. опубликовал статью П. Замойского «Кнутом направо», в которой Полонский был назван путаником, а Клюеву, Клычкову и покойному Есенину автор пожелал осиновый кол на могилу. В этом же номере была помещена сопровождавшаяся иронической надписью карикатура В. Сутеева: фигуры Полонского и Клычкова у храма Славы. Полонский вступил в борьбу и во втором номере «Нового мира» за 1929 г. напечатал свои «Листки из блокнота»: в них вновь содержалась высокая оценка творчества Клычкова. Кроме того, автор уличал ВОКП в творческой несостоятельности. Ответом стала статья В. Карпинского «Кого же считать крестьянским писателем?», в которой автор связал Клычкова, Клюева и Полонского с Троцким. По сути, Карпинский подводил своих противников под обвинение в троцкизме, что нашло отражение и в других публикациях «Земли советской». Однако в десятом номере «Нового мира» Полонский вновь защищал новокрестьянских писателей, чему была посвящена его статья «Проблемы литературы. Кого же, наконец, считать крестьянским писателем». В 1930 г. вышла в свет книга статей критика из Коммунистической Академии О. Бескина, фамилия которого прозвучала для Клычкова, автора романов о дьявольской силе, как зловещий символ. Она называлась «Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика». В ней Бескин обвинил Клычкова в верности самодержавию, православию, народности, в квасном патрио-

тизме, национализме, великодержавном шовинизме и прочем, что по тем временам служило основанием для расстрельных дел. С некоторыми статьями Клычков был знаком по их предварительным публикациям в периодике. Более того, в «Литературной газете» он отвечал Бескину статьями «О зайце, зажигающем спички» (1929) и «Свирепый недуг» (1930). Полонский был не единственным защитником Клычкова; попытки объяснить его художественный мир объективно и внепартийно предпринимались и А. Воронским, и перевальцами А. Лежневым и Д. Горбовым. Но хулителей было достаточно. Среди них Л. Авербах и Г. Лелевич.

Клычков очень нуждался. Раньше он считал, что низкие гонорары унизительны, а закрытые распределители в нищей стране — грех. Теперь он в принципе был лишен возможности зарабатывать деньги. Последний поэтический сборник «В гостях у журавлей» вышел в 1930 г., и стихи 1930-х годов писались «в стол». Правда, оставались литературные переводы, но и они стали поводом для нападок.

В его лирике конца 1920-х — 1930-х зазвучала тема искаженной реальности. Более того, собственной искаженности. Он задавал вопрос: кому суждено сказку дочитать до конца с улыбкой, не искажая лица? («Любви откровенные речи...», 1928). Не ему. И появился образ «оскорбительного двойника» («Душа — как тесное ущелье...», 1929), двойника-урода, поскольку и сам Клычков в глазах современников — не человек. В «Меня раздели донага...» (1929) есть строфы:

Меня раздели донага
И достоверной были
На лбу приделали рога
И хвост гвоздем прибили...

Пух из подушки растрясли
И вываляли в дегте,
И у меня вдруг отросли
И в самом деле когти...

В «Должно быть, я калека...» он писал:

Должно быть, я калека,
Наверно, я урод:
Меня за человека
Не признаёт народ!

Карикатуристы изображали его чертом, критики ругали за чертовщину — и он сделался злым и унылым («Была душа моя светла...», 1927). Он словно винил себя в том, что у него появился бес-двойник. В «Ты с откинутой рукою...» он описал беса как свое отражение: «Вот он в зеркале... из мрака... / Тоже в туфлях... свесил ноги...», он «брызнул словом нехорошим», он и заплакал-то «ради... шутки...». Да, «Черт сидит и рыбку удит /

В мутном омуте души...» («Впереди одна тревога...»). Исказилось сердце поэта, оно — как курная изба («Всего непосильнее злоба...»). Свое сердце он назвал берлогой («Мы в горькой напасти...», 1928). Исказилась душа, она — «берложья» («Мне не уйти из круга...»), «тесное ущелье» («Душа — как тесное ущелье...», 1929), в ней «тревога и обман» («Душа покоя лишена!..», 1929), она «у жизни в яростном плену» («Моя душа дошла до исступленья...», 1929), она недоверчива к случайному гостю («Я мир любил да и люблю...», 1927). Н.М. Гарина встретила Клычкова в 1934 г. и была поражена: «В 34-м году я встретила Клычкова в последний раз... И была потрясена той жуткой перемен<ой>, которая с ним произошла... Осунувшийся... Дряблый... Растерянный... Разбросанный — он выглядел значительно старше своих лет...»[24].

Он уже давно устал. В начале 1920-х написал: «Ах, я устал клониться ниц, / Тая надгробное рыданье / У человеческих гробниц...» («Иду в поля за Божьей данью...»). В конце 1920-х в его лирике усилился мотив усталости от коллектива. Вторжение в личный мир поэта общества, критиков обострили его экзистенциальное чувство, его ощущение беззащитности. В стихах он высказал мысль об убогой и бедной жизни, о злой судьбе, о холодной душе и слепом сердце человека, о том, что у дверей есть уши, у стен глаза — и потому человек особенно нуждается в берлоге, «где ютились один и одна» («Стала жизнь человечья бедна и убога...»). Культ коллектива вызывал у него страшную тревогу, в толпе он чувствовал гибельную силу: «Тебя сомнет без сожаленья / Людской стремительный поток!» («Душа — как тесное ущелье...»). Столь же трагически он воспринимал и классовую идею: каждый поглощен «гулом борьбы», каждый «слит с бушующей толпой», все, «как по уговору», враги или друзья, лишь он в толпе — «несправедливо одинок» («Когда вглядишься в эти зданья...»). Судя по стихотворению «Должно быть, я калека...», он готов был признать Советскую власть — «над новью полоску кумачу», но он все равно был вне стада: «Средь человечья стада / Умру как человек!» В стихотворении «Я у людей не пользуюсь любовью...» (1929) поэт признался, что разлюбил людей, что лучше переждет напасть, чем пойдет к ним со своей нуждой.

Клычков был интимен, лиричен, открыт и в поэзии, и в прозе. В этом свойстве его дара библиограф И. Павлов, талдомский знакомый поэта, усматривал розановские черты — и как в случае с Розановым, это свойство поэта было гибельным: «Судьба Розанова ждет вас...»[25] Клычков, как Розанов, действительно, оказался непонятым, обруганным, нуждающимся и, наконец, обреченным. Он настолько одинок, настолько замкнулся в себе, что даже мать ему «почужела» («От поля с мягкою травою...»). Свой сороковой год он назвал безумным («Я тешу и лелею грусть...»). Бесприютная душа прилегла к советской нови, к городскому бытию, к чужому крову, «как батрачка» («Ни избы нет, ни коровы...», 1931). Все более он чувствовал себя среди людей затравленным волком; в сборнике «В гостях у журавлей» появился мотив волчьей неприкаянности: «Иль бродит неприкаянный по свету / Зеленый волчий огонек!..» («Моя душа дошла до исступленья...», 1929).

Клычков стал врагом. 3 апреля 1933 г. на заседании в редакции «Нового мира» И.М. Гронский, главный редактор журнала, назвал его и Клюева врагами народа. Тогда же от Клычкова и Клюева отрекся П. Васильев. Клычков, в свою очередь, считал врагом общество. П.А. Журов, прочитав «Сахарного немца», писал ему 12 июня 1925 г.: «Твой круг еще не замкнулся, опасность еще далека. Но с какой-то вышки уже следит за Тобой неусыпный враг. Прими обреченность, тогда довершишь до конца»[26]. Поэт и обреченность принял, и признал силу своего врага: «Я слаб, а враг свиреп» («Догорá кошелка нищему...», 1926). «Врага я зорко чую за собою» — так начинается стихотворение 1926 г. В нем поэт предчувствует расправу:

И не спастись, не скрыться и не крикнуть,
Разбившись головою о помост,
И к этим синим клочьям не привыкнуть,
Где нет ни крыл заоблачных, ни звезд!

В его лирике не могла не прозвучать тема расправы. Причем довольно рано. «Как на покойницу убор, / Легла на землю тень от плахи», — писал он в 1922 г. («Среди людей мне страшно жить...»). Он понимал, что на страну наваливалось духовное и интеллектуальное сиротство. В 1934 г. произошли две знаковые для Клычкова потери, два свидетельства зла фатального и зла гражданского: смерть Белого и арест Клюева. Сбывалось сказанное в 1922 г.: «На всех, на всем я чую кровь» («Среди людей мне страшно жить...»). Но особенной, драгоценной для него была Ахматова. В «Неспешных записях» он заметил: «Чудно́ смотреть, когда женщина пишет стихи... Есть только два исключения: Сафо да Ахматова. Последняя даже больше»[27]. 24 февраля 1934 г., через двадцать дней после ареста Клюева, В.Н. Горбачева сделала запись, в которой, как нам кажется, отчетливо выражено ощущение беды: «Н.А. Клюев, говорят, арестован. Наверху, у Мандельштамов, живет Ахматова. Она приходила на минутку к нам и залпом выпила рюмку водки, налитую ей Сергеем Антоновичем»[28]. По силам своим Клычковы поддерживали гонимых. Клюева — деньгами, посылками, выполняли его поручения, ходатайствовали о его участи. Страдалец Клюев называл Клычкова братом, благодарил, просил — если придется умереть в ссылке — поставить голубец на его нарымской могиле. Вот короткое, не раз в наше время публиковавшееся колпашевское письмо Клюева от 21 сентября 1934 г., в котором выражены его признательность и его надежда на участие Клычкова: «Весьма нуждаюсь в твоем письме, милый. Давно послал заявления, как ответ на твои телеграммы. Кланяюсь земным поклоном за твои труды и заботу обо мне недостойном. Помоги. Не забывай. Кланяюсь Варваре Никол<аевне>, Георгию. Скоро — вероятно, в конце октября пароходы не будут ходить. Сообщение будет лишь телеграфом. Прощай. Прости! Н.К.»[29]. В «Клеветникам искусства» (1932) Клюев написал:

Клычков размыкал ли излишки
Своих стихов — еловых почек,
И выплакал ли зори-очи
До мертвых костяных прорех
На грай вороний — черный смех?!

Выплакал до мертвых, костяных. Мы обращаемся к теме смерти в творчестве поэта. В его романах прозвучала мечта о тихой, естественной смерти: хорошо бы умереть, вернувшись, скажем, с пашни, с сенокоса. О такой смерти он и стихи писал: «И мирно ляжет тело под исподь», на погосте соединились «земля и небо, дух и плоть» («Земля и небо, плоть и дух...»). В «Уставши от дневных хлопот...» (1928) есть строки:

...Тогда, избыв судьбу, как все,
Не в диво встретить смерть под вечер,
Как жницу в молодом овсе
С серпом, закинутым на плечи.

Он не оправдывал самоубийц — все, в том числе и смерть, должно совершаться «по чину», как писал он в стихотворении «Всегда найдется место...» (1929); в нем же угадывается не названный поэтом образ Есенина, возникают мотивы петли — страшной «уловки», написанных кровью строк, и пусть они полны любви к ближним, в них «таится злое мщенье». Клычков убежден:

Всегда найдется место
Для всех нас на погосте,
И до венца невесту
Нехорошо звать в гости...

Сам он не звал, но предчувствовал. Предчувствия, возможно, неосознаваемые, были и у Есенина, который за десять лет до своей кончины написал: «И меня по ветряному свею, / По тому ль песку, / Поведут с веревкою на шее / Полюбить тоску» («В том краю, где желтая крапива...», 1915); за год до этого как-то очень легко Есенин высказал: «Я пришел на эту землю, / Чтоб скорей ее покинуть» («Край любимый!.. Сердцу снятся...», 1914). Тема нарымской кончины есть в лирике Клюева. О своей гибели Клычков писал в стихотворении «До слез любя страну родную...». В стихотворении «Я сплю тяжелым жутким сном...» (конец 1920-х — начало 1930-х) он выразил свое ощущение приближающейся смерти, описал ее в образе костлявой слепой и глухой старухи: она, в изношенном чепце и узористой шали, приходит в дом поэта и подводит часовые стрелки; поэт испытывает при этом удивительный покой (принял обреченность?..), а новый день для него — как подарок.

Клычков погиб насильственной смертью. Мандельштам как-то сказал ему, что завидует его судьбе. Что он имел в виду, понятно из записи

В.Н. Горбачевой: «У Мандельштама — удивительное сочетание обыденного и торжественно-напыщенного, от французской классики, соединение одесского жаргона (“сбондили”!) с утонченностью европейца и с трогательным чисто еврейским порывом к “русской натуре”, к “русской правде” и еще к чему-то, что употребляется обычно с прилагательным “русский”. “Вашей судьбе завидую”, — говорил Сергею Антоновичу»[30]. Мандельштам говорил Клычкову, что пишет русские стихи[31]; он посвятил ему третью часть своих «Стихов о русской поэзии» (1932); он любил «“волчий”, отщепенский цикл Клычкова и часто, окая по-клычковски, читал оттуда кусочки»[32]. Завидуя его судьбе, Мандельштам изведал и ее трагическую непоправимость.

В 1934 г. Клычков назвал смерть «полночным вором» («Впереди одна тревога...»). В 1937 г. ночью с 31 июля на 1 августа в дом — это случилось на даче — вошли трое, в саду тоже были чужие люди. В.Н. Горбачева вспоминала: «Он зажег свечу, прочитал ордер на арест и обыск... и так и остался сидеть в белом ночном белье, босой, опустив голову в раздумье. Очень он мне запомнился в этой склоненной позе, смуглый, очень худой, высокий, с темными волосами, остриженными в кружок. В неровном, слабом свете оплывающей свечи было в нем самом что-то такое пронзительно-горькое, неизбывно-русское, непоправимое...»[33]. Обыск длился с двенадцати часов ночи до девяти утра: скопилось много писем, рукописей, тетрадей. Сын Егор запомнил поцелуй отца. Дочь Евгения запомнила отца уже за калиткой: опустив голову, он сидел на обочине дороги.

После допросов 14 августа 1937 г. Клычков написал письмо Ежову, в котором дал показания. 21 августа он дал развернутые показания. Закрытое заседание Военной коллегии состоялось 8 октября 1937 г., оно началось в 21 час 30 минут, закончилось в 21 час 55 минут, свидетели по делу не вызывались. Клычков виновным себя не признал, данные ранее показания подтвердил лишь частично. В тот же день его расстреляли. Не так давно было установлено, что поэт погребен на территории Донского монастыря.

Против него было выдвинуто обвинение в том, что он будто бы состоял в «Трудовой крестьянской партии», был связан с Л. Каменевым, целенаправленно занимался антисоветской деятельностью. Ему припомнили то, что он был офицером царской армии, что находился в Крыму во время пребывания там белых. Его обвинили и в том, что с 1923 по 1925 гг. он был тесно связан с «троцкистом» Воронским, что, вслед за Троцким, отрицал возможность существования пролетарской литературы, что в редакции «Красная новь» выдерживал линию, направленную против революционной поэзии, что выступал против коллективизации, в частности говорил: «В деревне сейчас делается жестокое, страшное дело. Разрушается вековой крестьянский уклад»[34]. ...Значит, за ним следили, на него доносили. Конфискованный архив Клычкова был уничтожен по акту 2 сентября 1939 г.

И о вере поэта. Он не переставал верить в Бога даже в страшнейшем отчаянии — когда убеждался в неодолимой силе зла. В стихотворении «Есть

в этом мире некий...» (1930) Клычков писал о «водителе вышних сил»: Бог не знает пределов, пред Ним простерты моря и суши, у Его ног пастуший «грозный кнут» кометы, Его лик незрим, а шаг неслышим, но люди живут и дышат «дыханьем с Ним одним».

Клычков был внецерковным. Он воспитывался в старообрядческой семье. И хотя в Талдоме была старообрядческая церковь архангела Михаила, посещали Клычковы ее не часто. В религиозном чувстве поэта сильно проявлялись пантеистические и натурфилософские настроения. Он верил в Бога, в высший промысел, в созданный Им мир, в Божественность природы и говорил жене: «Молиться нужно не в церкви, а в лесу»[35]. В лесу — это еще и наедине. Он и в такие моменты хотел быть вне коллектива: «Люблю наедине слагать свои молитвы / И не хожу молиться в многолюдный монастырь» («Люблю наедине слагать свои молитвы...», 1929). Такой же мотив встречается и у Есенина: «Я молюсь на алы зори, / Причащаюсь у ручья» («Я пастух, мои палаты...», 1914). На лесную опушку Клычков ходил, «как дьячок на клирос» («Пригрезился, быть может, водяной...»). При виде тетерева-черныша дубровкинский мужик крестился: черныш чернее монаха и завернут, как дьячок, «в траурную ризку», его хвост похож на лиру Давида, он «бормочет за мужика псалтырь» («Черныш — чудна́я птица...», 1929). К слову, бабушка-старообрядка молилась на проходивших мимо крыльца лосей.

В доме Клычковых были, конечно, иконы. Например, распространенная среди талдомских старообрядцев икона Троеручицы, большая и малая. Однако состояние природы и есть, по Клычкову, первейшая и Богом создаваемая икона. В «Луне» он написал о человеке, который не смотрит в небо, а потому и ничего не знает об иконописности природы:

Не видит он, как синь с сусалом
Под бровь в полусмежённый глаз
На лике строгом и усталом
Кладет суровый богомаз!..

Икона же рукотворная, по Клычкову, есть необходимое условие крестьянской культуры: «И лики темные с божниц / Глядят в углу задумчиво и строго...» («Люблю тебя я, сумрак предосенний...»); «Спаса древнего оклад» охранял крестьянский «мир и лад» («Сколько лет с божницы старой...», конец 1920 — начало 1930). Но в лихие времена икона не спасает; старообрядец дед, уходя в мир иной, потушил все лампады, и жизнь разладилась: отец пьет, изба в табачном чаду, «разжились тараканы», за паутиной «Еле виден Спас старинный / И со Спасом рядом штоф». Этот мотив приобрел даже апокалиптическое звучание. Например, в стихотворении «Я не видал давно Дубравны...» (конец 1920-х) лирический герой видит сон: на божнице нет Христова лика. Тема богооставленности развилась и из-за обостренного восприятия Клычковым раскрестьянивания деревни, и из-за понимания, насколько духовно обессилен человек:

Я видел сон, что Он с божницы,
Где от лампады тишь и синь,
Пред изначальным ликом жницы
Ушел в скитания пустынь...

Примечательно, что и Клюев обратился к этой теме. В его «Погорельщине» (1928) показано, как в послереволюционной Олонецкой губернии Егорий «с иконы ускакал», на божнице остался змий; крестьяне просят помощи у Богородицы, но: «Гляньте, детушки, за стол — / Он стоит чумаз и гол, / Нету Богородицы / У пустой застолицы!»; крестьяне просят святителя Николая вернуть Егория — «избяного рая оборону», обещают ему в подарок рукавицы, оленьи пимы, морошки, яблок, янтарной ухи, но: «Гляньте, детушки, на стол — / Змий хвостом ушицу смёл, / Адский пламень по углам: / Не придет Микола к нам!»

У Клычкова людей покидает Христос. И «не из боязни перед казнью», не потому, что предчувствует новое распятие; Он уходит от них, опасаясь потерять любовь. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (1917–1918) писал о немощности Христа, к Которому взывали, но Который молчал и не спасал. Клычков писал о немощности любви: перед лицом «жницы страшной и победной» Христос не в силах был учить прощению и любви. Поэт жил с мыслью о том, что в России победила правда мщения: «К серпу оправданного мщенья / Сложил Он мирный молоток». Поэт попытался объяснить себе, почему месть сильнее любви, почему Христос уже не заступник, ясных ответов не находил и принимал как данность союз молота «плотника бедного» и серпа. Вариант этого стихотворения — вошедшее в цикл конца 1920-х — 1930-х годов «Заклятие смерти» трехстрофное стихотворение «Давно не смотрит Спас с Божницы...»: на месте Спасова образка висит серп мести и просто «сердца мирный молоток» — по этой версии новый мир рождается уже без участия Христа.

Отчаяние захватывало поэта стремительно. В 1930-м он еще верил в воскресение и в стихотворении «Есть в этом мире некий...» писал о внеземной встрече с Богом:

И всяк Его увидит,
Скрываясь под исподь,
Когда к земле отыдет
Земная наша плоть.

Клычков верил в мир за пределом земной жизни — в сад, похожий на тот, что наводит на стеклах мороз («Какие хитроумные узоры...», 1929). Он верил, что покой — это небесный дар («Душа покоя лишена...»). Однако зима 1930–1931 гг. была, по воспоминаниям В.Н. Горбачевой, жуткой. Клычков был подавлен и тяжелой болезнью матери, и наступлением на него идеологов, что выразилось в написанном тогда стихотворении «Не мечтай о светлом чуде...»:

Не мечтай о светлом чуде:
Воскресения не будет!

Ночь пришла, погаснул свет...
Мир исчезнул... мира нет...

Только в поле из-за леса
За белесой серой мглой
То ли люди, то ли бесы
На земле и над землей...

Разве ты не слышишь воя:
Слава Богу, что нас двое!

В этот темный, страшный час,
Слава Богу: двое нас!

Слава Богу, слава Богу,
Двое, двое нас с тобой:
Я — с дубиной у порога,
Ты — с лампадой голубой!

Итак, поэт усомнился и в воскресении. Есть ли тот сад за пределами земными? В начальных редакциях стихотворение называлось то «В зимнюю ночь», то «Бесы». Мотивы пушкинских «Бесов» (1830) стали явью жизни Клычкова: рой бесов, страх, мгла.

Примечания

[1] *Ширяевец А.* Из переписки 1912–1917 гг. / Публ. *Ю.Б. Орлицкого, Б.С. Соколова, С.И. Субботина* // De visu. 1993. № 3. С. 20.

[2] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии / Публ. и сост. *Н.В. Клычковой* // Новый мир. 1989. № 9. С. 215.

[3] Цит. по: *Никё М.* Ахматова и Клычков // Ахматовский сборник. Париж, 1989. № 1. С. 89.

[4] *Павлович Н.* Страницы памяти // День поэзии 1979. М., 1979. С. 37–38.

[5] РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 23, л. 56.

[6] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 200.

[7] Здесь и далее тексты С.А. Клычкова цит. по: *Клычков С.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. *М. Никё, Н. Солнцевой, С. Субботина.* М., 2000. При цитировании прозы в скобках указываются том и страница.

[8] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 203.

[9] Там же. С. 201.

[10] Там же. С. 202.

[11] *Толстой Л.Н.* Философский дневник / Сост. *А.Н. Николюкин.* М., 2003. С. 27.

[12] Там же. С. 314.

[13] См.: *Солнцева Н.М.* Странный эрос: Интимные мотивы поэзии Николая Клюева. М., 2000. С. 63–68.

[14] *Судник В.* О нашем доме // Клычковский вестник. Талдом, 1993. № 1. С. 3.

[15] РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 39.

[16] РГАЛИ, ф. 53, оп. 4, ед. хр. 11 (факсимиле см.: *Клычков С.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1, вклейка между с. 256 и 257).

[17] *Толстой Л.Н.* Философский дневник. С. 317.

[18] РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 38.

[19] РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 23, л. 64.

[20] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 209.

[21] Цит. по: *Субботин С.И.* [Вступительная статья] // Там же. С. 196.

[22] *Клюев Н.* Словесное древо / Сост., подгот. текста, примеч. *В.П. Гарнина*. СПб., 2003. С. 353.

[23] *Фурманов Д.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1961. С. 335.

[24] Цит. по: Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы / Сост. *Г.С. Клычкова* и *С.И. Субботина* // Новый мир. 1988. № 8. С. 166.

[25] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 199.

[26] Там же. С. 198.

[27] Там же. С. 201.

[28] Там же. С. 214.

[29] *Клюев Н.* Словесное древо. С. 336. Георгий — сын С.А. Клычкова, крестник Н.А. Клюева.

[30] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 210.

[31] *Кузин Б.С.* Об О.Э. Мандельштаме // Вопросы истории естествознания и техники. 1987. № 3. С. 143.

[32] *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 277.

[33] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 220.

[34] Из архивов Лубянки / Публ. *С.Ю. Куняева* // Клычковский вестник. Талдом, 1993. № 1. С. 1.

[35] Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 217.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1889 — 17 июля (по новому стилю), накануне Сергиева дня, в деревне Дубровки Калязинского уезда Тверской губернии (в настоящее время Талдомского района Московской области) в доме старообрядцев, кустарей-башмачников родился С.А. Клычков. Быт семьи описан в романе «Сахарный немец». Первоначальное трехгодичное образование было получено в земской талдомской школе.

1900 — С.А. Клычков поступил в московское реальное училище И.И. Фидлера.

1905 — Участие в Московском декабрьском восстании в составе дружины С.Т. Конёнкова.

1906 — В московском журнале «На распутьи» (№ 4, 5 и 6) появились стихотворения С.А. Клычкова.

1907 — Окончание обучения в училище И.И. Фидлера. Публикации в альманахах «Сполохи» (№ 1), «Белый камень» (№ 1), в «Вестнике общества “Самообразование”» (№ 3).

1908 — Знакомство с М.И. Чайковским. Путешествие по Италии, во время которого состоялось знакомство с М. Горьким и А. Луначарским. Осенью Клычков поступил на естественный факультет Московского университета, затем перевелся на историко-филологический факультет.

1909 — Знакомство с Эллисом (Л. Кобылинским), С. Соловьевым, с сотрудниками издательства «Мусагет» А.М. Кожебаткиным и В.Ф. Ахрамовичем. Поэт посещает мастерскую К. Крахта. Летом — общение с С.Т. Конёнковым: семья Конёнковых живет в доме Клычковых в Дубровках.

1910 — Переходит на юридический факультет. Вместе с П.А. Журовым совершает путешествие вдоль Волги. В конце года при финансовой помощи М.И. Чайковского в издательстве «Альциона» выходит в свет первый поэтический сборник Клычкова «Песни: Печаль-Радость — Лада — Бова» (на титульном листе 1911 г.)

1911 — В июне в издательстве «Мусагет» выходит в свет «Антология», в которую включено семь стихотворений Клычкова. В октябре его отчисляют из университета из-за невнесения платы за обучение. Знакомство с С. Городецким, который выведен в романе «Сахарный немец» в образе долгоносого приятеля. Знакомство с Л. Столицей, которой поэт был, судя по письмам, увлечен.

1912 — Публикации в альманахе «Аполлон», в «Новом журнале для всех» (№ 1, 11), в «Современном мире» (№ 6, 7, 8. 10, 12) в киевской «Антологии современной поэзии». Как явствует из письма Клычкова к Б. Садовскому от 2 апреля 1912 г., он не верит в преобразующую силу поэзии и не желает идти по пути Клюева.

1913 — В мае окончательно отчислен из университета. Летом вместе с П.А. Журовым совершает паломничество к Светлояру. В августе в «Альционе» выходит в свет вторая поэтическая книга Клычкова «Потаенный сад». Публикации в периодике: «Современный мир» (№ 1), «Новое вино» (№ 3), «Новый журнал для всех» (№ 2, 4) и др.

1914 — Работает над повестью «Хроника» о старой деревне. Возможно, в этом году состоялось знакомство с будущей сестрой милосердия О. Никольской, во время войны они вступили в переписку. В сентябре Клычков призван в армию; два года находился в Гельсингфорсе, где познакомился с А.И. Куприным; служил писарем 427-го Зубовского полка.

1915 — Пребывал в Абосских казармах в Гельсингфорсе, обучался в школе прапорщиков и получил звание прапорщика.

1916 — Во второй половине года Клычкова перевели на Западный фронт, он участвовал в военных действиях.

1917 — В письме к П.А. Журову от 1 января 1917 г. поэт определил военную жизнь как причину духовного перелома, прощания с «душевной легкостью, беспечностью сердечной», «самообольщением» (*Журов П.А.* Две встречи с молодым Клычковым // Русская литература. 1971. № 2. С. 154). После хлопот получил отпуск и уехал в Алупку, где находилась Е.А. Лобова. Отпуск прерван в связи с отречением императора, Клычков возвратился на фронт. В составе Четвертого осадного артиллерийского полка он получил назначение

в Балаклаву. Туда же приехала Е.А. Лобова. Переезд в Москву в начале марта. В марте Клычков, желая быть свидетелем революционных событий, уехал в Петроград. После возвращения в Москву он отправился в Балаклаву. По свидетельству Е.А. Лобовой, в Балаклаве «офицеров топили в море, убивали, где придется» (РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 38). Во время митинга Клычков открыто объяснился с революционными солдатами, чем спас свою жизнь. После октября Клычков в Москве.

1918 — В начале года в церкви на Покровке С.А. Клычков и Е.А. Лобова обвенчались, шафером был С.Т. Конёнков. Клычков поступил на службу в канцелярию московского Пролеткульта. Во второй половине сентября на паевых началах Клычков участвовал в организации издательства «Московская трудовая артель художников слова», заведующим которого был С. Есенин, среди членов правления — А. Белый. Осенью Клычков, Есенин и Орешин были избраны в состав комиссии Союза журналистов по разработке нового авторского права и приступили к работе над проектом. Выходят в свет поэтические книги Клычкова «Бова», «Дубравна», «Потаенный сад» (2-е изд.). Стихи поэта появляются в периодике: «Вестник жизни» (№ 1), «Рабочий мир» (№ 14, 18). Публикуется статья Клычкова «К скульптурам Конёнкова» («Горн», № 1).

1919 — Клычковы на время переехали в Крым. По воспоминаниям Е.А. Лобовой, на глухой станции Клычкова чуть не расстреляли махновцы. Клычковы расположились на одной из дач Алупки, находившейся под властью белых. По доносу Клычков был арестован; освобожден благодаря приближению красных. В Москве выходит в свет поэтическая книга Клычкова «Кольцо Лады». Его стихи печатаются в газете «Таврический голос», Симферополь (7 и 14 сентября).

1920 — На деньги, вырученные от продажи фамильных драгоценностей Е.А. Лобовой, куплена дача в Ялте. Знакомство с М.П. и И.П. Чеховыми.

1921 — Спасаясь от нужды и голода, Клычковы уехали в Москву и при содействии А.В. Луначарского получили комнату в доме Герцена на Тверском бульваре.

1922 — В январе—феврале Клычков поступил на службу в редакцию журнала «Красная новь», работал литсекретарем отдела прозы; стал штатным сотрудником редакции издательства «Круг». В «Новостях» за 30 октября опубликована статья Клычкова «Утверждение простоты» — ответ на «Письма о поэзии» Н. Асеева («Красная новь», № 3). Стихотворения Клычкова появляются в периодике: «Эпопея» (№ 1), «Культура и жизнь» (№ 2/3, 4), «Красная новь» (№ 2, 3, 4, 6), «Московский понедельник» (12 июня, 24 июля), «Известия» (23 сентября), «Новый быт» (№ 1, 2) «Красная газета» (14 октября), «Начало» (№ 2/3), «Красный журнал для всех» (№ 2), а также в альманахах «Новая жизнь» (№ 1, 2), «Наши дни» (№ 2).

1923 — 13 февраля родилась дочь Евгения. 20 ноября началось «дело четырех поэтов». Выходят в свет поэтические книги Клычкова «Гость чудесный» и «Домашние песни». В «Красной нови» (№ 5) публикуется его статья «Лысая гора». Стихотворения печатаются в периодике: «Красная нива» (№ 1, 4, 9, 23, 30, 31), «Рабочая газета» (4 февраля, 11 февраля), «Железный путь» (№ 2, 3, 6, 8, 10), «Красный журнал для всех» (№ 3/4), «Красная новь» (№ 1, 2, 3, 4, 5), «Ткач» (№ 3), «Студенческая мысль» (№ 6/7), «Огонек» (№ 14, 17), «Товарищ Терентий» (№ 20), в альманахе «Недра» (кн. 1).

1924 — После 18 мая Клычков, Есенин и Орешин — распорядители литнаследства А. Ширяевца. 9 июня Клычков выступил с докладом на вечере памяти Ширяевца. Поэт подписал коллективное письмо писателей в ЦК РКП(б), в котором говорилось о засилии в литературной жизни страны групповщины и духа проработничества. В периодике появляются главы из художественной прозы Клычкова («Прожектор», № 14; «Ленинград», № 3/4). Стихотворения публикуются в «Красной нови» (№ 1, 2, 3, 4, 5), «Пролетарии связи» (№ 7, 10), «Наших днях» (№ 4), «Круге» (№ 3).

1925 — Опубликованы главы из романов Клычкова («Красная новь», № 7; «Круг», № 5). Издан его первый роман «Сахарный немец» (М.: Современные проблемы). Автор отправляет экземпляр «Сахарного немца» Горькому по его просьбе и получает от него одобрительный отзыв. Стихотворения печатаются в «Красной нови» (№ 8, 10), «Красной ниве» (№ 47), «Недрах» (кн. 7).

1926 — В «Новом мире» (№ 1, 3–9) опубликован роман Клычкова «Чертухинский балакирь». В Госиздате выходит полный вариант романа; под одной обложкой с романом печатается статья Г. Лелевича, в которой содержится уничижительная критика политической позиции писателя. В ноябре Клычков задумывает написать роман «Князь мира» (первоначальное название «Неразменный рубль»). Стихотворения появляются в «Красной нови» (№ 1, 6, 7, 10), «Красной ниве» (№ 7).

1927 — 3 апреля подписан договор с Госиздатом об издании книги стихотворений «Щит-сердце»; цикл «Щит-сердце» вошел в состав книги «Талисман» (1927), другие разделы книги — «Дубравна», «Домашние песни». Опубликован роман «Последний Лель» — вариант «Сахарного немца». В харьковском издательстве «Пролетарий» выходит в свет книга прозы «Серый барин» с предисловием Д. Горбова. В «Молодой гвардии» (№ 9–12) печатается «Темный корень» — журнальный вариант романа «Князь мира», отданного автором в издательство «ЗИФ», где он, однако, издан не был. Стихотворения печатались в «Красной панораме» (№ 2), «Новом мире» (№ 1), «Красной ниве» (№ 32, 40), «Молодой гвардии» (№ 9).

С декабря 1926 г. Клычков хлопочет о публикации в «Красной нови» романа Б. Садовского «Карл Вебер». 11 февраля 1927 г. В. Пяст сообщал Садовскому: «Могу вас порадовать, что Ваши вещи в “Кр<асной> нови” очень одобрены. С. Клычков сказал мне: “Так хорошо, что нельзя не поместить”» (РГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 109).

12 декабря Клычков, заговорив с Журовым о своем завещании, попросил его стать опекуном дочери — Е. Клычковой: «Ведь она погибнет без меня...» (РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 23, л. 52). Тогда же он обратился к Журову с просьбой похоронить его на Дубне, без обрядов.

1928 — В марте Клычков уехал в Дом отдыха в Сочи. Из дневника П.А. Журова: «— Еду в Сочи! — вытащил билет. Показал портфель — в нем смена белья, полотенце и листы белой бумаги» (запись 11 марта 1928 // Там же, л. 64). Тогда же он изложил Журову замысел нового романа, для написания которого необходима была поездка в Новый Афон: «<...> Мне Афон надо посмотреть, хоть он и Новый, а всё же Афон... поплакать в ту землю» (Там же).

В издательстве «Федерация» артели писателей «Круг» переиздан роман «Чертухинский балакирь». Там же выходит в свет полный вариант романа

«Князь мира». В «Новом мире» (№ 1) публикуется стихотворение «Была душа моя светла...». Клычков пытается найти постоянную работу, о чем свидетельствует написанное в октябре письмо к директору Госиздата А. Халатову:

«Глубокоуважаемый товарищ Халатов!

Желая временно прекратить личную литературную работу (бывают такие периоды опустошенности в нашем писательском труде), предлагаю вам свое сотрудничество по лит. худ. Я давний госиздатовский работник (работал около пяти лет, через мои руки прошла в свое время вся молодая советская литература, начиная с Гладкова). Никто другой, например, как я, заметил и обработал Неделю Либединского, несмотря на мою беспартийность и даже, стараниями борзописцев, очень невыгодную репутацию (статья, напр., Бескина), я честно и не мало поработал для создания советской литературы» (Цит. по примеч. М. Никё: *Гронский И.М.* О крестьянских писателях. Выступление в ЦГАЛИ 30 сентября 1959 г. // Минувшее. 1989. № 8. С. 163). Письмо последствий не имело. Также он подал заявление в Правление Всероссийского союза писателей, в котором просил предоставить ему квартиру и сообщал, что живет в комнате 14,52 кв. м. Просьба была отклонена.

1929 — С.А. Клычков с женой и дочерью уезжает отдыхать в Новый Афон. Осенью он представляет в Госиздат рукопись сборника стихотворений «Счастливое страдание». Сборник не издан. 12 октября подает заявку в издательство «ЗИФ» на издание романа «Серый барин». В издательстве «Федерация» вышло в свет второе, дополненное, издание «Сахарного немца». Стихотворения печатались в «Красной ниве» (№ 1, 12, 15, 22), «Новом мире» (№ 2), «Красной нови» (№ 4), «Литературной газете» (13 мая), «Земле и фабрике» (кн. 5), «Детворе» (№ 2). 30 сентября в «Литературной газете» опубликована статья Клычкова «О зайце, зажигающем спички».

1930 — 21 апреля в «Литературной газете» вышла статья Клычкова «Свирепый недуг». В издательстве «Федерация» появилась его последняя поэтическая книга «В гостях у журавлей». Развод С.А. Клычкова и Е.А. Клычковой (Лобовой). В начале октября он женится на В.Н. Горбачевой.

1931 — Клычков занят обработкой вогульского эпоса «Мадур-Ваза победитель» в авторской версии М. Плотникова. В «Красной нови» (№ 9) — стихотворение «Не знаю, друг, с тоски ли, лени...»

Еще в 1929 г. Клычков подал заявление в жилищную комиссию фракции Объединения советских писателей, оно было получено 22 декабря 1929 г.; 3 апреля 1931 г. на заявлении появилась резолюция В.Т. Кириллова: «Считать, что условия, в которых живет писатель С. Клычков, не пригодны для творческой работы. Ему приходится писать почти на кухне» (ИМЛИ, ф. 67, оп. 1, ед. хр. 8). Весной Клычков обратился с заявлением о предоставлении жилплощади в горком писателей.

1932 — В марте родился сын Егор (Георгий), крестным отцом которого стал Н. Клюев. П. Васильев посвятил ему стихотворение «Егорушке Клычкову» (1932). 26 апреля Клычков выступил на заседании правления ВССП, он настаивал на предоставлении писателям творческой самостоятельности. 14 мая выступил на заседании правления и актива ВССП, в котором приветствовал постановление 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». 1 ноября Клычков выступил на первом пленуме оргкомитета ССП. Публикация поэмы «Мадур-Ваза победитель» в «Новом мире» (№ 7–8).

1933 — 3 апреля в редакции «Нового мира» состоялось обсуждение творчества П. Васильева, в ходе которого были высказаны резкие политические обвинения в адрес Клычкова. В октябре Клычковы переехали в новую квартиру на первом этаже писательского дома в Нащокинском переулке. В издательстве «Academia» выходит в свет поэма «Мадур-Ваза победитель».

1934 — В издательстве «Советская литература» осуществлено третье издание романа «Сахарный немец». В январе на декаднике журнала «Литературный критик» Клычков читает написанную в соавторстве с В. Поповым публицистическую прозу «Зажиток». Очерк опубликован издательством «Советская литература». «Зажиток» — вынужденный шаг в условиях травли писателя. В дневнике В.Н. Горбачевой есть запись о его сомнениях: «С одной стороны, он видит и видел в колхозе множество действительно хорошего, с другой стороны, сытая Русь еще только сказка — Ахламонное царство, — и писать о колхозной сытости не есть ли измена?» (Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии. С. 213). Д. Семёновский писал П. Журову: «Замечательный, самобытнейший писатель, даже в своей книжечке "Зажиток" на колхозную тему он остался самим собой, — оригинальным художником (впрочем, есть там и публицистика, но, м<ожет> б<ыть>, она — не его)» (РГАЛИ, ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 48). Ведется переписка со ссыльным Н. Клюевым. Клычков занят хлопотами по улучшению условий жизни Клюева.

1935 — В конце января — общение с Л. Гумилевым. Из воспоминаний Э. Герштейн: «Лева приехал в Москву — мрачный-мрачный. <...> — А что вы делали всю неделю? — Лежал у Клычкова на диване и курил» (*Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 212).

1936 — Политическим обвинениям подвергаются поэтические переводы Клычкова: 17 октября политредактор Гослитиздата Р. Бегак в служебной записке указала на якобы контрреволюционные иносказания в еще не вышедшей поэме Клычкова «Алмамбет и Алтынай» — обработке киргизского эпоса «Манас»; например, в главном герое Бегак усмотрела ассоциации с Троцким. В Гослитиздате вышли в свет «Алмамбет и Алтынай», «Мадур-Ваза победитель», книга переводов «Сараспан», в состав которой вошли марийские народные песни, произведения Г. Леонидзе, В. Пшавелы, А. Церетели и др.

1937 — 31 июля — арест. 8 октября — расстрел.

Н.М. Солнцева

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения С. Клычкова

Песни: Печаль-Радость. — Лада. — Бова. М.: Альциона, 1911.
Потаенный сад. М.: Альциона, 1913.
Дубравна: Стихотворения... М.: Моск. труд. артель художников слова, [1918].
Потаенный сад: Стихотворения... М.: Моск. труд. артель художников слова, 1918. Репринт: М., 1997.
Кольцо Лады: Стихотворения... М.: Моск. труд. артель художников слова, 1919.

Гость чудесный: Избр. стихотворения. М.; Пг.: ГИЗ, 1923.
Домашние песни: 5-я кн. стихов. М.; Пб.: Круг, 1923.
Сахарный немец: Роман. М.: Соврем. проблемы, 1925.
Чертухинский балакирь: Роман. М.; Л.: ГИЗ, 1926.
Последний Лель: Роман. Харьков: Пролетарий, [1927].
Серый барин. Харьков: Пролетарий, [1927]. (Б-ка соврем. писателей).
Талисман: [Стихотворения]. Л.: [ГИЗ], 1927. (Б-ка всемирной литературы).
Князь мира: Роман. [М.]: Круг, 1928. (Новости рус. литературы).
Чертухинский балакирь: Роман. [М.]: Круг, 1928. (Новости рус. литературы).
Сахарный немец / 2-е изд., испр. и доп. М.: Федерация: Круг, 1929. (Новости рус. литературы).
В гостях у журавлей: 7-я кн. стихов. М.: Федерация, 1930.
В гостях у журавлей: Стихотворения / Сост., вступ. ст. и подгот. текста *Н. Банникова.* М.: Современник, 1985.
Стихотворения / Сост. и биобиблиогр. справка *М. Никё*; Вступ. ст. *М. Никё и А.М.* [А.И. Михайлова]. Paris: YMCA-Press, 1985. (Избр. поэзия).
Стихотворения / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. *Н. Банникова.* М.: Худож. литература, 1985.
Чертухинский балакирь: Романы / Сост., послесл. и примеч. *Н. Солнцевой.* М.: Сов. писатель, 1988.
Сахарный немец; Князь мира: Романы / Сост. и послесл. *Н. Солнцевой.* М.: Правда, 1989.
Стихотворения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. *С.И. Субботина.* М.: Сов. Россия, 1991. (Поэтич. Россия).
Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. *М. Никё, Н.М. Солнцевой, С.И. Субботина*; Вступ. ст. *Н.М. Солнцевой.* М.: Эллис Лак, 2000.

Литература о С. Клычкове

Городецкий С. Воин-поэт // Биржевые ведомости. 1914. 14 сентября. Утр. вып.
Семёновский Д. Венок: ...Сергей Клычков // Сирена. Воронеж, 1918. № 2/3. С. 85–90.
Советов М. Поэт деревни — романтик: (Сергей Клычков) // Студенческая мысль. Саратов, 1923. № 5. С. 35–38.
Гусман Б. Сергей Клычков // *Гусман Б.* Сто поэтов: Лит. портреты. Тверь: Октябрь, 1923. С. 137–138.
Львов-Рогачевский В. Сергей Антонович Клычков // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет: Поэзия, критика, беллетристика, документы, манифесты литературных групп / Сост., снабдил примеч. и вводными статьями *В. Львов-Рогачевский* / 2-е испр. и доп. изд. Л.: Прибой, 1925. С. 134–136.
Горбов Д. Сергей Клычков // *Клычков С.* Серый барин. Харьков: Пролетарий, [1927]. С. 5–13.
Машбиц-Веров И. Сергей Клычков // На литературном посту. 1927. № 8. С. 30–34.

Бескин О. Бард кулацкой деревни // Печать и революция. 1929. № 7. С. 52–53.

Степаненко М. Проза Сергея Клычкова. Rockville [USA], 1952.

Казак В. Клычков Сергей Антонович // *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года / Пер. с нем. *Е. Варгафтик* и *И. Бурихина.* London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. С. 360–362. (См. также с. 150, 228, 245, 393, 537, 558, 638, 639, 899).

Михайлов А.И. Творческий путь Сергея Клычкова и революция // Русская литература. 1988. № 4. С. 17–40.

Неженец Н.И. Поэтическая мифология Сергея Клычкова // *Неженец Н.И.* Поэзия народных традиций. М.: Наука, 1988. С. 96–143.

Никё М. Ахматова и Клычков // Ахматовский сборник: 1 / Ред.-сост. *С. Дедюлин* и *Г. Суперфин.* Paris: YMCA-Press, 1989. С. 89–97.

Селицкая З.Я. Творчество Сергея Клычкова (черты творческой индивидуальности художника): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989.

Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии / Публ. и сост. *Н.В. Клычковой;* Вступ. ст., подгот. текстов и коммент. *С.И. Субботина* // Новый мир. 1989. № 9. С. 193–224.

Мекш Э.Б. Мифологический ареал «Потаенного сада» Сергея Клычкова // *Мекш Э.Б.* Русская новокрестьянская поэзия: Учеб. пособие. Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т, 1991. С. 25–39.

Азадовский К.М. Клычков С.А. // Русские писатели 1890–1917: Биогр. словарь / Гл. ред. *П.А. Николаев.* М.: Большая Российская энциклопедия: Фианит, 1992. Т. 2. С. 553–555.

Никё М. Клычков и его время: проблемы крестьянской литературы / Пер. с фр. *К.Ф. Кичилова* // Информ-культура: Вестник культурной жизни. Самара, 1992. № 3. С. 8–9.

Тезисы докторской диссертации, защищенной в университете Сорбонна (Париж) 16 нояб. 1985.

Солнцева Н.М. Сергей; Сергей Антонович // *Солнцева Н.* Китежский павлин: Филол. проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992 [факт.: 1993]. С. 107–124, 383–398.

Изумрудов Ю.А. Лирика Сергея Клычкова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н.-Новгород, 1993.

Niqueux M. Дьявол у С. Клычкова и М. Булгакова // Revue des Études slaves. Paris, 1993. T. LXV. Fasc. 2. P. 369–375.

Солнцева Н.М. Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. М.: Моск. рабочий, 1993.

Два Сергея: Сб. к 100-летию со дня рождения С.А. Есенина и 106-летию со дня рождения С.А. Клычкова / Комитет по культуре и туризму Администрации Московской обл.; Администрация Талдомского р-на Московской обл.; Талдомский историко-литературный музей; Дом-музей С.А. Клычкова. [Талдом: Б. и., 1995].

Фатющенко В.И. Клычков С.А. // Русские писатели XX века: Биогр. словарь / Гл. ред и сост. *П.А. Николаев.* М.: Большая Российская энциклопедия: Рандеву-АМ, 2000. С. 343–345.

Лыкова Е.В. Неомифологические аспекты поэтики и гоголевская традиция в творчестве С.А. Клычкова: На материале романа «Чертухинский балакирь»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Пономарева Т.А. Новокрестьянская проза 1920-х годов. Ч. 2: «Круглый мир» Сергея Клычкова. Череповец: [ГОУ ВПО ЧГУ], 2005.

Кислицын К.Н. Проза С.А. Клычкова: поэтика магического реализма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

Библиография составлена
Н.М. Солнцевой и *С.И. Субботиным*

Павел Васильев

Появление в московских литературных кругах Павла Васильева в начале 1930-х годов было подобно вулканическому извержению. Он входил в писательское сообщество уверенным шагом, с полным осознанием своих сил, готовый на все, чтобы покорять одну вершину за другой, и в то же время готовый каждую секунду огрызнуться, дать отпор, показать, что он значит со своим природным нутром и недюжинной внутренней силой в прожженной циничной атмосфере литераторского угара.

Он притащил с собой в писательский клуб, в салоны и салончики солидный шлейф из сплетен, слухов, намеков, из которых ниточка к ниточке плелась его литературная репутация. В «светском обществе» его встретили настороженно, с чувством, в котором любопытство органически сочеталось с неприятием. Никто не знал, чего можно ожидать от этого буйного, неуправляемого провинциала, поражавшего силой и красотой своих творений.

«Как только ни называли поэта, — писал уже в начале 1980-х годов Сергей Поделков, — и "сыном кулака", и "сыном есаула", и "певцом кондового казачества", и все, что он создавал, объявлялось идейно порочным, враждебным, "проникнутым реакционным, иногда прямо контрреволюционным смыслом". А он был на самом деле сыном учителя математики, внуком пильщика и прачки, служивших у павлодарского купца Дерова, и с любовью рисовал мощным поэтическим словом жизнь родного народа, советскую действительность.

Выбросил с балкона С. Алымов пуделя Фельку — собаку артиста Дикого, приписали П. Васильеву. Написал Е. Забелин пессимистические стихи "Тюрьма, тюрьма, о камень камнем бей..." — автором объявили П. Васильева. Он любил до самозабвения С. Есенина, называл его "князем песни русския", знал почти наизусть четырехтомник знаменитого рязанца, и все равно А. Коваленков измыслил отрицательное отношение П. Васильева к творчеству Есенина и бесстыдно опубликовал клевету.

Правда, он не был ангелом; но если клевещут и травят, разве можно быть им?»[1]

Продолжалась хула не только при жизни поэта, но и после его трагической безвременной гибели. И когда в конце 1980-х годов стали появляться сериями неизвестные стихотворения и воспоминания о поэте —

публикации эти сопровождались двусмысленными комментариями, в которых акцентировался преимущественно «звериный», «природный», «нутряной», не обогащенный культурой дар и неуправляемый характер. С точки зрения идеологической тоже все было не так просто. С одной стороны — устойчивое клише: «выдающийся советский поэт». С другой стороны — такой ли уж советский? Кроме того, личность весьма подозрительная на взгляд нынешних «демократов». Да, репрессирован, да, расстрелян. Да, «жертва сталинизма»... Но прославлял индустриализацию? Прославлял. Писал антикулацкие поэмы? Писал. Репутацию «антисемита» имел? Имел.

Впрочем, человеческая судьба — одно. Репутация — другое. А есть уникальный мир, сотворенный в душе и воплотившийся в поэтических строках. Уникальный мир, оставшийся непонятым для современников, неведомым для потомков и только-только приоткрывающийся нам, отчего поэзия Павла Васильева становится все ближе, яснее и, говоря грубо, актуальнее для нас, переживающих на рубеже тысячелетий, наверное, самые тяжелые в их изощренности испытания, выпавшие России на протяжении ее истории. Поистине, «большое видится на расстояньи», говоря словами васильевского кумира.

*
* *

Павел Васильев родился 23 декабря 1909 г. в г. Зайсане, в семье выходца из казачьей среды и дочери павлодарского купца. Это скрещивание казачьего и купеческого сословий многое определило в его дальнейшей судьбе.

Уже под конец своей недолгой жизни он встретился накоротке в столице со старым знакомым — поэтом Андреем Алдан-Семеновым, во время скороспелой выпивки перелистал газетные страницы, на которых красовались извещения об отказе детей от своих отцов, объявленных врагами народа... Скомкал лист газеты, швырнул его себе под ноги и в упор уставился на Алдана:

«— Ну и детки от первой пятилетки! Только и слышишь: каюсь да отрекаюсь. А я вот нарочно распустил слух про себя, что, дескать, сын степного прасола миллионщика, а не учителя из Павлодара.

— Зачем выдумывать басни во вред себе?

— В пику продажным душам! Когда предательство родного отца объявляют героизмом — это уже растление душ. Противно. Но хватит об этом»[2].

«Сын степного прасола миллионщика» тут же превращался в «сына казачьего есаула», хотя ни то, ни другое не имело никакого отношения к действительности. Более того, сплошь и рядом он сопротивлялся своей собственной памяти, увлекавшей его в материнский дом, в мир буйно цветущего, многокрасочного детства. Старое и новое, прежнее и нынешнее требовали своей дани одновременно, и с этим разладом в своей душе он, весь принадлежа переломной эпохе 1930-х годов, ничего не мог сделать при всем жгучем желании обрубить концы, связывающие со старым ми-

ром, миром казачьих станиц и казахских аулов, миром деда Корнилы Ильича и матери Глафиры Матвеевны, миром притихшего Зайсана и покойного Павлодара.

Я знаю, молодость нам дорога
Воспоминаньем терпким и тяжелым,
Я сам сейчас почувствовал ее
Звериное дыханье за собою.

Не в тесных ульях зреет новый мед,
И такова извечная жестокость —
Все то, что было дорого тебе,
Я на пути своем уничтожаю

<...>

Как ветер, прям наш непокорный путь.
Узнай же, мать, поднявшегося сына, —
Ему дано восстать и победить.

«Терпкое и тяжелое воспоминанье» не было характерно ни для кого из поэтов даже в те годы, исполненные пафоса разрушения семейного очага, обрубания родственных корней, отречения от прошлого. «Звериное дыхание» живой, только что покинутой жизни тем больше ощущается за плечом, чем большая жажда ухода овладевает молодым поэтом, который знает, что полностью принадлежит новому времени, что старый мир, тот мир, для которого еще найдутся слова нежности и любви, обречен на уничтожение... Но не пройдет и года, как появится «Раненая песня» (1933) — остервенелый крик затравленного зверя, напоминающий тот же крик в есенинской «Волчьей гибели».

Али вы зачинщики,
Дядья-конокрады,
Деды-лампасники,
Гулеваны-отцы?
Я не отрекаюсь — мне и не надо
В иртышскую воду прятать концы.
Мы не отречемся от своих матерей,
Хотя бы нас задницей
Садили на колья —
Я бы все пальцы выцеловал ей,
Спрятал свои слезы
В ее подоле.
Нечего отметину искать на мне,
Больно вы гадаете чисто да ровно —
Может быть, лучшего ребенка в стране
Носит в своем животе поповна?

Поразительная вещь! Васильев остается чуть ли не единственным поэтом в 1930-е годы, для кого нерасторжимая связь разных эпох, обусловленная кровным родством, стала содержанием поэзии. Если Николай Клюев со своей стороны провел непереходимую черту между временами в «Погорельщине», «Каине» и «Песни о великой матери», если с другой стороны молодая плеяда советских поэтов свой отсчет времени начинает с 1917 года и уж, по крайней мере, отречение от жизненных устоев и смысла бытия старшего поколения становится для них обязательным условием вписывания в новую систему ценностей, то для Васильева эта система немыслима без кровного и духовного содержания, полученного по наследству.

*
*   *

...«Русский азиат» — так называли Васильева при жизни. Даром, что не был он первооткрывателем азиатской темы в русской поэзии, вопреки многочисленным уверениям. Он был одной из ярчайших звезд в литературном содружестве, рожденном и вскормленном на сибирско-азиатских просторах, преображавшихся в соответствия с ритмами нового времени на его глазах. Казахская степь — южное пограничье, — в свое время на совершенно добровольных началах ставшая частью могучего государства, была пересечением многих путей, ведущих из Европы в Азию. Она соединяла разноплеменные миры, была узлом, связавшим разнородные цивилизации, соединившиеся в одно целое и сохранившие горячие токи своей уникальной жизни в богатейшем человеческом соцветии... Кочевники поднимались со своими стадами на север до Омска и выше, а к зиме возвращались к южным выпасам для скота, где у костров на двухструнных домбрах пели «Марьям Жогаркызы» — песню о любви русской девушки Марии к казахскому юноше или письмо Татьяны к Онегину в переложении Абая. В казахстанскую же степь с севера вслед за казаками, купцами, солдатами и офицерами ехали учителя, инженеры, землеустроители, овладевая казахским языком, живя одной жизнью с коренным народом... Дети степняков, обучившись в Омске, Петербурге, Москве, возвращались в родные пенаты и несли в степь русскую и европейскую культуру, создавая школы и семинарии, национальную письменность. Так было на протяжении долгого времени.

Леонид Мартынов, «футурист» и почитатель Маяковского, одержимый сибирско-азиатскими пейзажами Евгений Забелин, есенинец Васильев, влюбленный в Гумилева и Грина Сергей Марков — все они искали и писали героя настоящей революции, совершающейся на их глазах, героя Великого Перелома времени и пространства. Пробуждение и преображение Сибири и Азии требовало людей бесстрашных и упругих, бескомпромиссных в достижении цели. Новых конквистадоров, воспеваемых молодыми поэтами. Современность перетекала в далекое прошлое, кровавые токи вековых ристалищ питали вдохновение, когда к описанию сущего приступа-

ли Иван Шухов, Юрий Бессонов, Николай Титов, а через десятилетия — Юрий Домбровский.

«Проходит все, но жизнь в веках мудра, / Поджогами языческих закатов / Такие же горели вечера / Над предками раскосых азиатов. / Перегнивает ржавчина монет, / И череп, как зазубренный осколок... / Что из того! Солончаковый след / Отыскивай, поэт и археолог...» (Евгений Забелин).

...На рубеже 1920—1930-х в русской поэзии господствовали преимущественно две тенденции. Поэты в напряженных попытках отразить перемены жизни, происходившие каждый день, искали форму, которая могла бы вобрать все еще не устоявшиеся, переполнявшие их впечатления. Одни воскрешали авангардистские приемы начала 1920-х гг. Ломка бытия и сознания людей неизбежно влекла за собой ломку устоявшихся литературных форм, и часть молодого поэтического поколения буквально бросилась в экспериментаторство, понимаемое не как блажь, а как жизненная необходимость. Конструктивисты, обэриуты и лефовцы калечили гармоничную форму стиха, усложняли зрительный ряд, бросались в звуковые и языковые крайности... Кроме того, набирала силу еще одна тенденция, разрушающая традиционный стих, предельно прозаизирующая его, низводящая к фотографическому изображению реальности. С одной стороны — «на враждебный Запад рвутся по стерням: Тихонов, Сельвинский, Пастернак» (Э. Багрицкий) и Заболоцкий сочиняет свои причудливые «Столбцы». С другой — со своими первыми книгами выступает ровесник Васильева молодой Александр Твардовский, книгами, в которых господствует прозаическая, едва зарифмованная речь, а собственно о поэзии говорить просто не приходится.

Васильев не пошел ни по пути разрушительного экспериментаторства, ни по пути натуралистического отражения происходящего на его глазах. Казахский фольклор, который он впитывал с младых ногтей, «отращивание глаза» на уроках живописи — все это помогло ему создать своеобразный эпос преображения и пробуждения Азии, увиденной не бесстрастным взором стороннего наблюдателя, а глазами героя совершающихся событий, для которого ветка хлопка и железнодорожная ветка на одном из участков Турксиба представляют одинаковую, неповторимую ценность. В русской прозе того времени мы найдем, пожалуй, единственную аналогию такого взгляда в произведениях Андрея Платонова.

Пародийное восприятие творчества акынов — «что вижу — о том пою» — на самом деле далеко не так бессмысленно, как может показаться. Перемены фиксировали глаза людей, привыкших к неподвижности окружающей жизни, к одним и тем же краскам сызмальства знакомого пейзажа. В васильевских «Песнях киргиз-казаков» в первую очередь обращают на себя внимание предметная выпуклость, рельефность изображаемого, выделение незнакомого предмета на общем фоне. Эта рельефность и стала определяющей чертой поэзии Васильева. Густая живописная образность органически сочетается в его стихах с ощущением стремительного порыва,

сметающего традиционный уклад... Васильев первым из поэтов *показал* преображение всей жизни на фоне дотоле неподвижной казахской степи.

Мгла пустынна и звездная наледь остра
(Здесь подняться до звезд, в поднебесье кружа бы...)
Обжигаясь о шумное пламя костра,
Камни прыгают грузно, как пестрые жабы...

<...>

Скучно слушать и впитывать их тишину.
По примятой траве, по курганным закатам,
Незнакомым огнем обжигая страну,
Загудевшие рельсы летят в Алма-Ата!

Разостлав по откосам поношенный дым,
Паровозы идут по путям человечьим —
И безродные камни, вы броситесь к ним,
Чтоб подставить свои напряженные плечи!
(«Турксиб», 1930)

Наконец, найдена неповторимая мелодия, нащупана индивидуальная образная система — теперь уже можно свысока посмотреть и на любимого учителя: «Я хочу, чтоб слова роскошествовали, чтобы их можно было брать горстями. Есенин образы по ягодке собирал. А для меня важен не только вкус, но и сытость...»[3]. Он все больше ощущает тягу к большому стихотворному пространству, к сюжетной драматической поэме, да и сами его стихотворения подчас похожи на мини-поэмы, в которых грандиозная картина социальных перемен сопровождается изменением самого природного фона... Природа либо сопротивляется наступлению новой жизни, либо преображается в унисон с ритмом наступления цивилизации, как и старый, с детства знакомый город срывается с места, подхваченный революционным вихрем, и полностью меняет свою стать, обретая невиданные доселе черты.

В каждом окне соседском тусклый зрачок огня.
Что ж, Серафим Дагаев, слышишь ли ты меня?
Что ж, Серафим Дагаев, слушай теперь меня:
Остановились руки ярмарочных менял.
И, засияв крестами в синей, как ночь, пыли,
Восемь церквей купеческих сдвинулись и пошли,
Восемь церквей, шатаясь, сдвинулись и пошли,
В бурю, в грозу, в распутицу, в золото, в ковыли.
(«Город Серафима Дагаева», 1931)

Но проходит совсем мало времени, и ликующая интонация начинает сменяться совсем другой — и становление новой жизни уже не кажется таким сказочным и безоговорочным. Да и сами ее строители напоминают

уже не «летучих голландцев», лихо рушащих старый мир и стремительно возводящих иную цивилизацию, а переселенцев, пилигримов, тяжело и мучительно протаптывающих новые тропы, изнемогающих под непосильной ношей, измученных жарой, холодом и голодом, устилающих своими костями те пространства, на которых встанут будущие города и монументы, добровольно приносящих свои жизни в жертву тому грядущему, которое им не суждено увидеть.

Руками хватая заступ, хватая без лишних слов,
Мы приходим на смену строителям броневиков,
И переходники видят, что мы одни сохраним
Железо, и электричество, и трав полуденный дым.

И золотое тело, стремящееся к воде,
И древнюю человечью любовь к соседней звезде...
Да, мы до нее достигнем, мы крепче вас и сильней,
И пусть нам старый Бетховен сыграет бурю на ней!
(«Переселенцы», 1931)

Сознание своей обреченности и одновременное восприятие происходящего как трагедии, в древнем понимании этого слова, трагедии, сопровождаемой катарсисом преодоления, — вот чем насыщена каждая строка его стихотворений и поэм зрелого периода, созданных уже в 1930-е гг. Роковое трагическое рубежье десятилетий Васильев воспринимал как смену эпох, как цивилизационный слом, как новую эру великого переселения народов. В той или иной степени это было свойственно и его сотоварищам, побродившим, как и он, по азиатским степям, где первобытность жизни входила в странное сочетание с переменами всего бытия, с приходом новой цивилизации, черты которой резко и отчетливо выделялись на фоне бескрайних просторов, не менявшихся со времен Чингисидов, а то и более... Отношение к человеческой жизни, как известно, у степняков иное, чем у европейцев, и свойственным азиатам спокойствием перед возможностью близкого конца проникнуты многие стиха и Васильева, и Забелина, и Маркова.

«Исследователи», писавшие позднее о Васильеве как о поэте «бездуховном», о поэте, чьи стихи насыщены «плотью», о поэте, «унижающем человеческое достоинство», — совершенно не поняли природу его взгляда на мир, природу его отношения к жизни и смерти, к самому человеческому бытию... Нет, это не был бездумный воспеватель великих индустриальных побед. Это был поэт мощного трагического накала, в котором пафос отречения от прошлого во имя иных форм бытия сочетался с самоощущением героев-первопроходцев и конквистадоров — как смертников, проходящих свой путь и одержимых только одним — жаждой дойти до конца во имя преодоления косности самой человеческой природы, во имя дела, за которое никто не попросит свою долю славы, во имя подвига, что сродни геракловым... Ведь достаточно только представить себе «большие ладони

светлого озноба» в «Пути на Семиге» (1932; курсив мой. — *С. К.*), и уже не составит труда понять состояние этих людей, которые *не чувствуют* тяжести совершаемого и не думают о близкой и неизбежной гибели. Плоть теряет здесь всякое свое значение, и кажется, что уже не люди, а посланцы из каких-то иных миров возводят нечто невиданное на пустынной земле. Кстати, наименования «Семиге» не существует как такового: Васильев и не собирался привязывать описываемые события к конкретному географическому пункту. Другое дело, что в названии заложено сакральное число «семь» — и это также указывает на грандиозность сотворяемого замысла, где бы он ни воплощался — на Беломорканале, на Волховстрое, на Магнитке, на Сталинградском тракторном или вовсе в каком-нибудь забытом Богом и людьми углу... Если внимательно прочесть стихотворение «Евгения Стэнман» (1932) — останется лишь дивиться сочетаемости несочетаемого: тончайшей лирической ноты и стремительного ритма перелома всего прежнего мира, который этой нотой пронизан в каждом своем движении. Мир захолустного городка сохранился лишь слабым, туманным и оттого еще более притягательным воспоминанием, где фитили ламп, распахнутые калитки, да и сама пыльная зелень кажутся картинками из старых книг, приметами того прошлого, к которому вроде бы уже не вернуться герою гражданской войны, «прорубавшемуся» к «старым вишням, к окну и к ладоням горячим твоим». Само воспоминание о любимой осталось лишь «нераскрытыми глазами», «неразомкнутыми руками», виденными точно во сне, и стуком каблучков, доносящимся откуда-то из ушедшего навсегда, проникнутого острейшей тоской о невозможности вернуть его после всех пережитых испытаний «средь тифозной весны у обросших снегами привалов, / под расстрелянным знаменем, под пулеметным огнем»... Шум братоубийственной бойни сменяется грохотом новостроек, пыль от копыт коней красной конницы та же, что поднята паровозами, идущими по Турксибу, — тот же исторический вихрь перемен и та же горькая услада воспоминаний, тот же образ любимой, рвущейся навстречу судьбе, навстречу сильным заботливым рукам, но остающейся лишь видением, напоминающим о себе и о прошлой жизни в подтверждение неразрывности временной связи — вопреки всему.

Неутомимый путешественник, избороздивший всю страну от Москвы до Дальнего Востока, он жадно, как губка, впитывал все новые и новые жизненные впечатления, и все пускал в поэтическую работу. Казахстан, Западная и Восточная Сибирь, Селемджинские золотые прииски, бухта Золотой Рог и японский порт Хакодате, Каспий и Арал — а позже — Средняя Азия... Он не просто путешествовал и не просто вбирал в себя увиденное. Создается впечатление, что он, в отличие от многих писателей-туристов, соединял своим образом жизни и своей поэзией звенья разных миров, был подлинным воплощением русского евразийства в 1930-е годы, когда само это слово никто не рисковал произносить вслух. Его мир вместил в себя как историю иртышского казачества, увиденную, что характерно, глазами самих казаков, которые то уходили в Китай, то возвращались в прииртышские степи, а в годы Гражданской войны воевали как за красных,

так и за белых, так и эпоху 1930-х годов, современную ему эпоху, о которой поэт великолепно сказал одной строкой: «Мы еще не начинали жить». К сожалению, судьба распорядилась так, что эта строчка оказалась приложима к ее автору в самом прямом смысле.

«Песня о гибели казачьего войска» (1929—1930), которую и спустя десятилетия назвали «вещью, пронизанную сочувствием к белогвардейщине», — единственная поэма в творческом наследии Павла Васильева, почти полностью лишенная изобразительного ряда. Она построена на перекличке голосов, благо что перед глазами поэта уже были такие внушительные примеры подобного построения, как «Двенадцать» Александра Блока, «Ночной обыск» Велимира Хлебникова, «Песнь о великом походе» Сергея Есенина. Более того, это единственная вещь, в основу которой Васильев положил, практически без переработки, старые казачьи песни и частушки, слышанные и собранные в Прииртышье. («Без уздечки, без седла на месяце вострым / Сидит Баба Яга в сарафане пестром. / Под твоим резным окном крутят метели, / На купецкой площади — голуби сели...»). Богатейшая инструментовка поэмы, основанная на казачьем фольклоре, органически сочетается с голосовой разработкой сюжета, когда весь событийный ряд представлен через звуковую симфонию. Первая встреча влюбленных, открывающая поэму любовным шепотом («С милой рука в руку смеюсь — бегу. / Перстнем обручальным огонь в снегу. / Теплый шепот слышит, дрожь затая, / Холодная льдистая рука твоя...») сменяется древним казачьим заклятьем жениной любви («Кони без уздечек, / Пейте зарю, / Я тебя, касатка, / Заговорю. <...> / Засвечу те очи / Ранней звездой, / Затяну те губы / Жесткой уздой. / Закреплю заклятье: / Мыр и Шур, / Нашарбавар, / Вашарбавар, / Братынгур!»), которое органично переходит в диалог сестры и брата, обнаружившего в доме свидетельства посещения сестренки любимым («—Ты скажи-ка мне, сестра, / Не настала ли пора, / Не пора ли / Замуж отправляться? — Ты послушай, родной брат, / Дай пожить мне, поиграть, / Дай пожить мне, / Дай покрасоваться...»).

Эта мирная устоявшаяся жизнь приходит к концу с началом похода казачьей вольницы во имя отстаивания своих вековых прав, традиционного уклада, разрушаемого революционным вихрем. Похода, из которого никому не суждено вернуться.

Войско казачье — в сотни да вскачь.
С ветром полынным вровень — лети,
Черное дерево — карагач,
Камень да пыль на твоем пути!

Печальная колыбельная казачьей матери сменяется перебросом реплик красноармейцев в теплушке захваченного поезда. И, наконец, вторгается смертоубийственный мотив последней песни красных частей перед решающей схваткой с казачьими сотнями, когда каждая голова стоит на кону.

Зла, весела и игрива
Смерть на ветру. Туман.
Морда коня и грива,
И над ней барабан.

Что ты задумал, ротный,
Что ты к земле прирос?
Лентою пулеметной
Перекрестись, матрос.

Видишь, в походной кружке
Брага темным-темна.
Будут еще подружки,
«Яблочко» и веснушки,
Яблони и весна!

Полный текст поэмы был изъят из почти всего тиража «Нового мира». Реакция литературной общественности на нее была предопределена, и ее вполне можно сопоставить с реакцией современников Александра Блока на поэму «Двенадцать», когда многие ближайшие друзья прокляли поэта, обвинив его в «большевизме». С Васильевым дело обстояло еще хуже. В период слома всех оставшихся жизненных основ старой России любое изображение казака, вызывающее сочувствие, вопреки всем проникнутым классовой ненавистью декларациям, влекло за собой неизбежный набор политических обвинений, которые рано или поздно должны были достигнуть своей цели.

* * *

4 марта 1932 г. Павел Васильев был арестован по так называемому «делу Сибирской бригады». По этому же «делу» проходили Леонид Мартынов, Сергей Марков, Евгений Забелин, Николай Анов и Лев Черноморцев. Писатели обвинялись в создании «нелегальной контрреволюционной группы, ставящей своей задачей широкую антисоветскую агитацию <...> через литературно-художественные произведения, обработку и антисоветское воспитание молодежи и враждебных к соввласти слоев <...>. В качестве конечной политической цели выдвигался фашизм, в котором увязывался национализм и антисемитизм, культивировавшийся в группе <...>. Группа выдвигала создание независимой белой Сибири...»[4]. Кроме того, было предъявлено обвинение в культе колчаковщины и Колчака, а также в «сепаратистских белогвардейских установках».

Анов, Мартынов, Марков и Забелин были приговорены к трехлетней ссылке. Приговор раскаявшимся Васильеву и Черноморцеву постановлено было «считать условным, из-под стражи освободить»[5].

В конце июня 1932 г. Васильев вышел на волю и тут же попал под опеку главного редактора «Известий» и «Нового мира» И. М. Гронского.

Поэт расстался с первой семьей, женился на Елене Вяловой — родной сестре нового покровителя, тут же оказался в центре внимания литературных и политических «бонз» и стал своего рода объектом «перестройки», объявленной на литературной фронте.

В это же время он близко сошелся с Николаем Клюевым и Сергеем Клычковым, для которых стал первой после Сергея Есенина «нечаянной радостью» русской поэзии. А Гронский со своей стороны делал все, чтобы обтесать в новоявленном «воспитаннике» все острые углы и приспособить его к «социалистическому строительству» на литературной ниве. Но как известно: ученого учить — только портить. А «портиться» Павел Васильев не желал. И ни на йоту не изменил своего яркого, размашистого, своевольного поведения.

«В Васильеве, — вспоминал Варлам Шаламов, — поражало одно обстоятельство. Это был высокий, хрупкий человек с матово-желтой кожей, с тонкими длинными музыкальными пальцами, ясными голубыми глазами.

Во внешнем обличье не было ничего от сибирского хлебороба, от потомственного плугаря. Гибкая фигура очень хорошо одетого человека, радующегося своей новой одежде, своему новому имени, — Гронский уже начал печатать Васильева везде, и любая слава казалась доступной Павлу Васильеву. Слава Есенина. Слава Клюева. Скандалист или апостол — род славы еще не определен. Синие глаза Васильева, тонкие ресницы были неправдоподобно красивы, цепкие пальцы неправдоподобно длинны»[6].

Судя по дате в дневнике Варвары Горбачевой, жены Сергея Антоновича Клычкова, «Пашка» появился у них в доме весной 1931 г. Появился — и сразу же стал своим.

«В ноябре Павел должен был выступить в товариществе писателей. Три раза забегал он за Клычковым. Клычков вначале не хотел идти. Пошел все же... по дороге зашел за Городецким, попал в сладостный плен Найи и Нимфы и... выпил. На вечер вошел пьяный, большой, властный, размашистый, отличный от литературной мелюзги... и, унижая себя, заговорил, что период так называемой новокрестьянской поэзии закончен, период романтический, что наступает с приходом Павла новый период — героический. Он не причислял Павла к поэтам "старой России", но говорил, что Павел растет из старого, видит далеко с высоты вперед, что Павел — юноша с серебряной трубой, возвещающий со стены приход будущего.

В общем, был гимн молодости... Конечно, как всегда, не поняли, вернее, не захотели понять. Да и сам Клычков ошибался.

Потом по Москве ходил анекдот об этом вечере: Клычков, показывая на П. Васильева: "Вот все, что осталось у нас от царской России".

По всей вероятности, анекдот этот выдумал сам П. Васильев, великий их любитель»[7].

...Это было в ноябре, а летом Васильев, вышедший из тюрьмы, с радостью прильнул к своему другу, постоянно бывал у него в доме на Лаврушинском, в июле гостил в Лесном, где читал Клычкову новую поэму «Лето».

Нам, как подарки, суждены
И смерти круговые чаши,
И первый проблеск седины,
И первые морщины наши.
Но посмотри на этот пруд —
Здесь будет лед, а он в купавах.
И яблони, когда цветут,
Не думают о листьях ржавых.
Я снег люблю за прямоту,
За свежесть звезд его падучих
И ненавижу только ту
Ночей гнилую теплоту,
Что зреет в задремавших сучьях.
Так стережет и нас беда...
Нет, лучше снег и тяжесть льда!
<...>
Приветливый я знаю дом.
С крылечком узким вместо лапок,
С окном зеленым вместо глаз,
Его цветов чудесный запах
Еще доносится до нас.
От ветра целый мир в поклонах.
Все люди знают, знаешь ты,
Что синеглазые цветы
Растут не только на иконах.
Их рисовал не человек,
Но запросто их люди рвали,
И если падал ранний снег,
Они цвели на одеяле,
На шалях, на ковре цвели,
На белых кошмах Казахстана,
В плену затейников обмана,
В плену у мастеров земли.
О, как они любимы нами!
Я думаю: зачем свое
Укрытое от бурь жилье
Мы любим украшать цветами?
Не для того ль, чтоб средь зимы,
Глазами злыми пригорюнясь,
В цветах угадывали мы
Утраченную нами юность?
Не для того ль, чтоб сохранить
Ту, необорванную нить,
Ту песню, что еще не спета,
И на мгновенье возвратить
Медовый цвет большого лета?

Пожалуй, никакая вещь Васильева, из написанных им, не впитала в себя с такой полнозвучностью ноту поздней есенинской поэзии, и нигде больше он с такой внутренней яростью не полемизировал со своим учителем, прямо откликаясь на одно из последних стихотворений Есенина — «Цветы мне говорят — прощай...», проникнутое спокойным предчувствием неизбежного расставания с земной жизнью.

Любимая, ну, что ж! Ну, что ж!
Я видел их и видел землю,
И эту гробовую дрожь
Как ласку новую, приемлю.

И потому, что я постиг
Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, —
Я говорю на каждый миг,
Что все на свете повторимо.

На автографе поэмы «Лето» стоит дата: 30 июня 1932. Но, скорее всего, в этот день был записан окончательный текст, где нашли прямое отражение посещение клычковского дома и беседы с поэтом, который утверждал, что новые стихи Васильева гораздо сильнее и лучше слышанной им «Песни о гибели казачьего войска», ибо образное излишество только вредит

стиху, делает его невнятным и затемненным, недоступным ни для слушателя, ни для читателя. Клычков еще в 1922 г. полемизировал с современниками, свихнувшимися на избыточной образности, и в противовес им писал тогда статью с характерным названием «Утверждение простоты». Теперь выношенную за годы мысль он пытался передать своему молодому собрату, который хоть и был себе на уме, но внимательно вслушивался в речи старшего, любуясь его «цыганской» красотой, его глухим переливчатым голосом и признаваясь в своей любви в складывающейся поэме:

Поверивший в слова простые,
В косых ветрах от птичьих крыл,
Поводырем по всей России
Ты сказку за руку водил.

<...>

Послушай, синеглазый, — тихо...
Ты прощепчи, пропой во мглу
Про то монашье злое лихо,
Что пригорюнилось в углу.
Крепки, желтоволосы дети,
Тяжелый мед расплескан в лете,
И каждый дождь — как с неба весть.
Но хорошо, что горечь есть,
Что есть над чем рыдать на свете!

«Лето» было задумано как одна из частей большой поэмы «Времена года», которая так и осталась не написанной целиком. Другая часть замысла — поэма «Август», также создававшаяся в 1932 г., после освобождения, и также читанная Клычкову, влияние которого на Васильева в это время было существенным, но не всеобъемлющим. Клычковское «утверждение простоты» все же было не для Павла, который в этот период пушкинской ясности и стройности предпочитал красочность и буйную звукопись Николая Языкова.

«Кубок взял, душе угодны этот образ, этот цвет», — перефразированные строчки Языкова из стихотворения «Кубок» стали эпиграфом к «Августу» (1932), в котором воистину правят бал «образ и цвет», причем образ — движущийся, а цвет — меняющийся при каждой смене поэтического жеста.

Но этот август буен во хмелю!
Ты слышишь в нем лишь щебетанье птахи,
Лишь листьев свист, — а я его хвалю
За скрип телег, за пестрые рубахи,

За кровь-руду, за долгий сытый рев
Туч земляных, за смертные покосы,
За птиц, летящих на добычу косо,

И за страну, где миллион дворов
Родит и пестует ребят светловолосых.

Ой, как они впились в твои соски,
Рудая осень! Будет притворяться,
Ты их к груди обильной привлеки, —
Ведь лебеди летят с твоей руки,
И осы желтые в бровях твоих гнездятся.

<...>

Что б ни сказала осень, — всё права...
Я не пойму, за что нам полюбилась
Подсолнуха хмельная голова,
Крылатый стан его и та трава,
Что кланялась и на ветру дымилась.

...Он мечтал о новом эпосе, о своей «Илиаде», о том, чтобы остановить неудержимый поток жизни и запечатлеть его в совершенных формах... Тем же летом начала складываться новая поэма о родном ему казачестве, «замешенная на крови соленой», как писали о ней впоследствии, — поэма «Соляной бунт» (1932—1933).

* * *

«Произведение на национальную тему» — так аттестовал Васильев свою поэму на обсуждении в редакции «Нового мира».

Национальная тема воплотилась в поэме как противостояние нищей казахской степи зажиточному казачьему поселению. Васильев всерьез взялся за решение задачи, казавшейся неподъемной, — старый, любимый и одновременно ненавидимый им казачий уклад, с которым он хотел провести окончательный расчет, должен был стать символом старого мира, обреченного на справедливое уничтожение. Возмездие за всю прежнюю жизнь, за освоение чужих земель, за жесткую казачью стражу границ Российской империи должна были вершить угнетенная национальная беднота с окраин — казахи, киргизы, степняки-кочевники, ставшие на этих окраинах движущей силой революции.

Так ли, иначе ли рождался первоначальный замысел эпического полотна, но он не мог не войти в неизбежное противоречие с самим жизненным материалом, который властно полонил Васильева при первом же подступе к поэме. С первых строк читателя ошеломляет буйство фактуры и красок лихой и разгульной казачьей свадьбы.

Желтыми крыльями машет крыльцо,
Желтым крылом
Собирает народ,
Гроздью серебряных бубенцов

Свадьба
Над головою
Трясет.
<...>

Свадебный хмель
Тяжелей венцов,
День-от свадебный
Вдосталь пьян.
Гроздью серебряных бубенцов
Свадьба швыряется
В синь туман.

...Распахиваются двери горницы и появляются гости — местные хозяева, казачьи атаманы, купцы — один другого краше и значительней...

И Арсений Деров, старый бобер,
Гость заезжий,
Купец с Урала,
Володетель
Соленых здешних озер,
Чаркой машет, смеется:
— Мало!..
<...>
Ему казаки — друзья,
Ему казаки — опора,
Ему с казаком
Не дружить нельзя:
Казаки —
Зашшитники
От кыргызья,
От степного
Хама
И вора!

Атмосфера нагнетается с каждой следующей главой поэмы. Освоение казахской степи, основание казачьих станиц и крепостей, обозначение новых рубежей Российской империи, противостояние и сожительство, событование двух стихий — казачьей и степной — все это отступает перед конечным результатом. Связи не просто рвутся — кажется, что их и не было вовсе. Сложнейший процесс вбирания в себя Россией целого мира, изначально чуждого ей и с которым у нее на протяжении столетий складывались запутанные, закрученные связи — еще с половецких времен, — для поэта словно не существует. Столкновение двух стихий окрашено лишь в один цвет — цвет крови. Буйное, хмельное, зверское начало берет свое, и истоки его Васильев видит еще в первом появлении казачьих дозоров в незнаемых землях, появлении, напоминающем налет хищных птиц.

Эти стаи привел на Иртыш Ермак,
Здесь они карагач на селе вырубали
И селились станицами вдоль зеленой волны,
Тынья, крепости называли по-рыбьи и птичьи, —
Так возникли Лебяжье, Черлак и Гусиная Пристань.

...Готовится новый поход казачьей вольницы. Но если в «Песни о гибели казачьего войска» все течение событий определялось ритмом казачьей песни, то здесь, в «Соляном бунте», — господствует фактура, портрет, характер, действие — а голос героя читатель слышит уже после знакомства с ним, после лицезрения внешнего вида одного из атаманов или его присных. И в этом лицезрении — странная смесь восхищения и ужаса.

...Разговор «в горнице деровской» перед решающими событиями не просто тревожный. В общем-то рядовое для казаков событие — очередной поход против взбунтовавшихся степняков — сулит нечто роковое как им самим, так и «кыргызам» (казахам). Но вслушаемся в монолог Дерова:

— Ясаулы!
Степняки,
Сторожа, на что ж
Наши крепости —
Наши славы, —
Курсаки, травяная
Мелкая вошь
Мутит бунт
И режет заставы?

<...>
Кто владеет
Степной страной?
Нынче бунт соляной, —
Так что же,
Завтра будет
Бунт кровяной,
Соль в крови —
И железо тоже!

Ведь нешуточное предупреждение прозвучало из уст «купца с Урала, володельца здешних соленых озер»... Эти люди знали, о чем говорили, не ведали лишь о том, что грубой силой не замирить уже никакого «соляного бунта» и без «бунта кровяного» не обойтись. Подтверждение этому слышится в словах «кыргыза» Хаджибергенева, принявшего сторону казачьих атаманов.

Там, в степях, хозяином — вор,
Пика и однозубый топор.
Он — свидетелем,
Он там был.
Глупые люди с недавних пор
Ловят на аркан
Казаков, как кобыл.
Трусы, рожденные
От трусих,
Берут казаков
Почтеннейших там
За благородные
Кудри их,

Бьют их по благородным глазам,
Режут превосходнейшие
Уши им
И благородные
Уши те
Бросают
Презреннейшим псам своим,
По глупости и простоте.

Едкая ирония, которой облекает Васильев слова Хаджибергенева, не в силах скрыть устрашающей реальности. Эту кровавую реальность Васильев хорошо знал изнутри, многое видел своими глазами и приложил максимум возможных усилий, чтобы подчеркнуть обреченность старого мира, предстающего во всей своей жестокости и красоте, показать его звериную сущность и неизбежность расплаты за походы «стай Ермака»... Истории здесь нечего делать — в права вступает течение реальной жизни, вырванный из нее эпизод — без причинно-следственных связей, хотя определенная историческая подоплека в васильевской поэме присутствует, нигде себя внешне не обнаруживая.

* * *

Одно из постоянных обвинений, которые пришлось выслушивать Васильеву, заключалось в том, что наиболее красочно и рельефно изображены казаки-угнетатели, а киргизы-угнетенные — написаны бледно и невыразительно. Упрек был явно не по адресу. На этом контрасте осознанно выстроена вся поэма, так же как многоголосие казачьих песен, щедро используемых в третьей части, оттеняется однообразием степной мелодии в главах «Соль» и «Мугол».

Мир казахской степи Васильев знал нисколько не хуже, чем мир казачьих станиц. Но именно последний он писал лихими, щедрыми мазками, волей-неволей наслаждаясь хищной красотой и лютостью картин «усмирения бунта» казаками возле Шапера.

Федька Палый
Видит: орет тряпье —
Старуха у таратаек, —
Слез с коня
И не спеша пошел на нее,
Весело пальцем к себе маня:
— Байбача, отур,
Встречай-ка нас
Да не бойся, старая!.. —
Подошел — и
Саблей ее весело
По скулам —раз!
Выкупались скулы
В черной крови...

Но нет единства в казачьем стане, ослепшем и обезумевшем от пролитой крови. Находится такой же бедняк, как и Федька Палый, — Гришка Босой (а имена-то каковы — не в пример Ярковым, Меньшиковым и Устюжаниным!), удержавший саблю, уже готовую омыться кровавой струей.

— Б-е-ей!.. —
Григорий Босой было
Над киргизской девкой
Взмахнул клинком, —
Прянула
Вороная кобыла,
Отнесла, одетая в мыло...
Видит Григорий Босой: босиком
Девка стоит,
Вопить забыла...

<...>

— Руби, казак!
— Атаман, нельзя...
— В селезня,
В родителей,
В гроб!
Голытьба! Киргизам
Попал в друзья!.. —
И раскроил, глазами грозя,
Григорию плетью лоб.

(Сабля!)

Был атаман —
И не был.
Безнадельный,
Хромой
Смел посметь...
И упал атаман,
И в ясное небо
Перерезанной глоткой
Стал смотреть.

Ведь можно не знать, что казачий атаман, пьяный от крови Корнила Ильич Ярков, носит имя родного деда поэта, в лице которого Васильев сводит счеты со всем казачьим родом, со всем самодурством, жестокостью, духотой родных стен — к чему он с детства испытывал все возрастающую неприязнь. Но не почувствовать ее нельзя, как нельзя не понять и другого: речь идет не о «палачах» и «жертвах», а о двух слепых силах, столкнувшихся в кровавом противостоянии, — и иного исхода, кроме смертного, нет и быть не может. Степь отпоет погибших, а оставшиеся в живых — одни с веселыми песнями разъедутся по домам, другие — побредут, опустив головы, распевая свои печальные песни, в поисках нового пристанища, которое им, может, и не будет суждено найти.

Каждый, вставший наперекор этой слепой силе, пошедший против своих, обречен на неминуемое уничтожение, даром что воспринимается как персонаж из ряда вон выходящий, которого можно и уважить, и пожалеть,

и дальнейшую судьбу которого можно обсудить на казачьем совете — но исход ясен уже в то мгновение, когда «довелось Григорию Босому уходить Корнилу Ильича».

И такая будет
Большая роса,
И такой на заре
Гусей перелет,
И набьется ветер
Тебе в волоса,
И такое
Россия
Вдруг запоет,
Что уж лучше
И не вставать атаману.
И такой полетит
Широкий лист,
И такого жизнь
Напустит туману
Утром рождений,
Любви,
Убийств!

В этом естественном течении жизни смерть человека столь же значима и обыденна одновременно, как смерть домашнего животного под топором хозяина, который перед последним ударом разговаривает со своим питомцем, словно с членом семьи. Эта естественность совершенно не принималась в расчет потрясенными читателями поэмы, которые, обвиняя Васильева в бездуховности, цитировали начало главы «Казнь», где опять же является образ *деда — убийцы* любимого домашнего зверя, *деда* — такого же *хозяина казни*, как и казачьи атаманы.

Казнь Григория Босого длится долго, каждая подробность отпечатывается в сознании не менее отчетливо, чем в сцене «сражения» у Шапера или убоя быка. Долгое ожидание казни перемежается шутливыми репликами собравшихся, возгласами пьяных с раннего утра, загнанным шепотом опоздавших, затянутым чтением приговора, последними мыслями казнимого Гришки.

(Только что
Пыль золотая
В амбаре
Шла клубами
В косых лучах.
Только что еще
Лежал на боку,
Заперт,
И думал о чем-то тяжко,
Только что
Выкурил табаку
Последнюю горестную затяжку —
Сестрицын дар...)

Наконец, все кончено. «Сапоги мелькнули, / И хрящи / Сразу лопнули / С легким / Хрустом...» Все так же непритязательно, просто, как и истребление «киргизов», забой скота, — и песня, звучащая тут же неподалеку. Невозможно было бы жить в этом мире, если бы не песня, омывающая душу своей лихой или нежной мелодией. «Подымайся, песня, над судь-

бой. / Над убойной треснувшею снедью, — / Над тяжелой колокольной медью / Ты глотаешь воздух голубой... / Ты живая, в доме многооком / Радуйся, как я тебе велел... / Если ж растеряешь рыбьи перья / И солжешь, теряя перья ты, — / Мертвые уткнутся мордой звери, / Запах потеряв, умрут цветы...» Без нее не живут ни человек, ни природа. И она, действительно, способна не только «подняться над судьбой», но и поднять тех, кто задохнулся бы без нее в дедовском доме или на кровавом гульбище. Поднять их самих над их судьбой... Посреди мертвых тел, уже после убийства атамана Яркова, тешат душу казаки лихими частушками и припевками. «У проторенной дорожки / Закуривай козьи ножки... / У рябого милую / Отниму я силою. <...> Было у казака / Три красы сестры, / Смиренны растут: / Ой, не натешатся!» Если в «Песни о гибели казачьего войска» песенная стихия влекла и несла своей воздушной волной с первой до последней строки, то здесь она вступает в строго оговоренные моменты — как разрядка, как глоток воздуха, который необходимо ощутить в душной сытости казачьего дома, или после битвы, то ли казни, когда сам воздух, кажется, пропитан кровью. «Где ты был, табашный хахаль? / Не видала столько дней! / Из ружья по уткам ахал / Иль стерег в лугах коней?» — это слышится в казачьей станице, когда еще теплое тело Корнилы Ильича не довезено до родного дома, а казаки добивают уцелевших «киргизов». «Я тебя тогда любила, / А теперь прощай, — / Положила тебе в сумку / Махорку и чай. / Я теперь люблю другого, / Прощай, не серчай!» — девичий голос выводит эту незатейливую песенку на сеновале, когда тело Гришки Босого еще качается на перекладине... Корнилу же Ильича поджидает целый похоронный обряд. «Нанятые плакальщицы» Сашка и Стешка провожают его в последний путь песенным плачем, «Чтобы в рай раскрылись / Пошире двери, / Чтобы не просыпались ангелов перья...»

Пропадает тополь
В самом соку,
Выпадают волосы
По волоску,
Ищет тебя месяц,
Ночь, в саду.

Без тебя мы в темени,
В холоду.
Ничего-то месяцу
Не найти.
Закатились глазыньки
Дитяти.

И на похоронную песнь казачьей станицы отвечает песня избитой, но не замиренной Степи. Плач отзывается на плач, мелодия на мелодию. «Замети метелями / Свово врага, / Ты раздень их, ворогов, / Донага», — выводит Стешка — и слышится в ответ: «Ой, кайда барасен! / Ой-пурмой! <...> / — Некерек! — / Бельмейм! — / Джаман, джаман!» — заметаемых метелью оставшихся в живых казахов и казашек.

Эта перекличка неизбежно должна разрешиться и разрешается новым кровавым противостоянием, но оно достойно лишь эпилога. Уже никаких подробностей, никаких красочных картин. Энергичная констатация свершившегося в ритме победного марша — свидетельство законного возмездия за пролитую ранее кровь.

Пой, Джейдосов!
Недаром, недаром
Ты родился
Средь пург и атак,
Наседал
Средь последних пожаров
На последних казаков
Джатак.
<...>
Он их гнал
По дорогам пробитым,
Смерть за смерть,
По треснувшим льдам
И стрелял из винтовок
По сытым,
По трусливым
Казацким задам!
<...>
Там, в Зайсане,
Средь пьяных, как бредни,
Перетоптанных вьюгой снегов
Грузно Меньшиков
Сгинул последний
И последний
Хорунжий Ярков!
<...>
— Боевое слово,
Прекрасное слово,
Лучшее слово
Узнали мы:
РЕВОЛЮЦИЯ!

Финал поэмы, по существу, смят и скомкан, но Васильева это уже не волновало. Главное сказано. В конце действие можно оборвать восклицательным знаком.

Так он поступал и в дальнейшем, завершая большую часть своих эпических поэм.

* * *

Он работал как вол, создавая в кратчайшие сроки монументальные поэмы, каждая из которых вызывала бурю в читательской и литературной среде. 10 поэм за неполные 6 лет — и каких! «Соляной бунт», «Лето», «Август», «Одна ночь» (1933), «Синицын и К°» (1933–1934), «Дорога» (1933), «Кулаки» (1933–1934), «Автобиографические главы» (1934), «Христолюбовские ситцы» (1934–1936), «Принц Фома» (1935–1936).

Он появился в темных селах,
В тылу у армий, в невеселых
Полях, средь хмурых мужиков.
Его никто не знал сначала,
Но под конец был с ним без мала
Косяк в полтысячу клинков.

Народ шептался, колобродил...
В опор, подушки вместо седел,
По кованым полям зимы,
Коней меняя, в лентах, в гике,
С зеленым знаменем на пике,
Скакало воинство Фомы.

Так начинается поэма о «принце Фоме» — одном из многочисленных батек, вволю погулявших в свое время по полям Гражданской войны. Но

как же изменился тон поэта! При всей невозможности разделить идейные убеждения «последнего анархиста», Васильев пишет эту небольшую поэму в совершенно пушкинской интонации, заставляющей вспомнить «Графа Нулина». Легкость, искрометный юмор, любование героем — без малейшей авторской попытки его развенчать. Все это принципиально отличает «Принца Фому» от других васильевских поэм.

С ним рядом два киргизских хана,
Вокруг него — его охрана
В нашитых дырах черепов,
Его подручный пустомелет,
И, матерясь, овчину делят
Пять полковых его попов.

Форштад был взят. Но, к сожаленью,
Фомы короткое правленье
Для нас останется темно —
Как сборы он средь граждан делал
И сколько им ночных расстрелов
В то время произведено?

И был ли труд ему по силам?
Но если верить старожилам
(Не все ж они сошли с ума),
Признать должны мы, что без спору
Ходили деньги в эту пору
С могучей подписью: Хома.

Да, все так и было тогда, в Сибири... И самозванные «князьки» и «принцы», и расстрелы, и собственные деньги, и обещание благоденствия мужику, недовольному продразверсткой, которого вволю грабили те же батьки, обещая ему защиту от «белых» и от «красных»... Но не в этом для Васильева суть. Он вспоминает рассказы старых товарищей об иностранных гарнизонах на сибирской земле и рисует потрясающую картину «правительственного приема» у Фомы: посол генерала Жанена, прослышавший о Фоме и о том, что «вся губерния под ним», является на обед и на переговоры к новоявленному «государственному мужу» под звуки Марсельезы и салют «из двадцати пяти обрезов»... Все ничтожество и лакейская суть этого цивилизатора вырисовываются в нескольких строчках. Он сам, как серая пришибленная мышь, смотрится на фоне «мужицкого князя», которого всерьез почитает «значительной личностью»... Обед, правда, поистине роскошен.

Телячьи головы на блюде,
Лепешки в масляной посуде —
Со вкусом убраны столы!
В загоне, шевеля губою,

Готовы к новому убою,
Стоят на привязи волы.
Пирог в сажень длиной, пахучий,
Завязли в тесте морды щучьи,
Плывет на скатерти икра.

Гармонь на перевязи красной
Играет «Светит месяц ясный»
И вальс «Фантазия» с утра.
Кругом — налево и направо —
Чины командного состава,
И, засучивши рукава,
Штыком ширяя в грудах снеди,
Голубоглаз, с лицом из меди,
Сидит правительства глава.

Ошеломленные этой первобытной роскошью и лицезрением того, как «глава» «пьет самогон из чашки чайной», гости волей-неволей подстраиваются под общий тон, превращаются в холуев, поющих хвалу «достойному сыну России» и обещающих все возможные блага ради грядущей победы.

С народом вашим славным в мире
Решили мы создать в Сибири
Против анархии оплот,
И в знак старинной нашей дружбы
Семь тысяч ящиков оружья
Вам Франция в подарок шлет.
Три дня назад Самара взята.
Marchez! В сраженье, демократы,
Зовет история сама.
Я пью бокал за верность флагу,
За вашу храбрость и отвагу,
Же ву салю, мосье Фома!

В конечном итоге история новоявленного «мосье» завершается так, как и должна была завершиться. Разгромленный латышскими полками Фома бежит без оглядки. «Он все изведал: бренность славы, / Ночные обыски, облавы / И мнимость нескольких удач...» Sic transit gloria mundi — так проходит земная слава. И — никакого прежнего гимна победителям, никакого восклицательного знака в финале в честь разгрома очередного «бандформирования». Сам Фома словно растворяется в тех бескрайних просторах, откуда некогда явился на потеху, славу и горе роду человеческому.

Лишь ветер помнит о забытых,
Да на костях полков разбитых
Огнем пылает псиный цвет,
Бушуют травы на могиле...

Снега непрочны. Весны смыли
Фомы широкий, тяжкий след.

Однако... «отыскался след Тарасов». Отыскался в деревне Грязные Кочки (названьице-то каково!), где Фома, бросивший свое войско, остался в объятьях старой подруги Алены, порог которой переступил, как побитая собака, доползшая до единственного пристанища в надежде, что не выгонят на мороз.

Подруга глаз с него не сводит.
Он, пригибаясь, в избу входит,
На зыбку смотрит: — Это чей? —
И вплоть до полночи супруги
Шумят и судят друг о друге,
Решают важные дела,
В сердцах молчат и дуют в блюдца.
И слышно, как полы трясутся
И шпор гудят колокола.

Не от штыка и не от сабли
Рук тяжких кистени ослабли,
Померкла слава в этот раз.
Фома разут, раздет, развенчан, —
Вот почему лукавых женщин
Коварный шепот губит нас.

Кто знает, о чем он думал в те минуты, когда его рука выводила эти строки. Может быть, о своей Елене, к которой он также с угрюмым видом приходил после очередного погрома и с которой сердечно простился перед отправкой в колонию? А может, перед его глазами вставала Наталья Кончаловская, из-за которой он, собственно говоря, и лишился свободы и которая даже не соизволила прийти на заседание суда?..

Там же, в рязанской тюрьме, он, все чаще и чаще задумываясь о своей судьбе, писал большую поэму с элементами драматургии, которая, как он полагал, должна была подвести определенный итог прошедшей жизни. Называлась она «Христолюбовские ситцы».

* * *

История художника Игнатия Христолюбова, писавшего иконы по образцу дедовых; овладевшего секретами мастерства под руководством заезжего живописца Фогга; работавшего на только что построенном текстильном комбинате и изгнанного оттуда за «реакционность»; погрузившегося в пьянство и «прозревшего» после посещения колхоза — вся эта история, как в зеркальном отражении, воспроизвела многое из случившегося с самим

Павлом, и, видимо, будучи не в состоянии выпрямить свою жизнь в реальности, он попытался сделать это в поэме.

Подробно пересказывать ее сюжет нет смысла. В свое время, на рубеже 1950-х — 1960-х гг. она пользовалась бóльшим успехом, чем все произведения Васильева вместе взятые, а потому, я думаю, не стерлась у многих из памяти. Есть смысл обратиться к некоторым строфам, которые до сей поры как-то выпадали из поля зрения исследователей.

Прежде всего, обращает на себя внимание дед Игнатия Христолюбова, который «Окреп в своем упорстве яром / И малевал святых церквам / И обновленческим, / И старым, / И староверческим скитам...» Мастер на все руки, точно следующий канону, он обнаруживает, что в работах внука, на тех же иконах «Вставали радугою краски / На горьком дереве ольхе, / Весенним цветом, / Цветом пылким... / И замечать стал дед — вот-вот / По божьим скулам вдруг ухмылка / Лучом лукавым проскользнет. / В очах апостольских — туманы, / И у святых пречистых дев / Могучи груди, / Ноздри пьяны / И даже губы нараспев!» Духовная аскеза напрочь исчезает под кистью Игнатия — и начинает бушевать реальная, прекрасная, неповторимая жизнь в каждом своем мгновении, в каждом движении — о вечной ли жизни здесь думать! Но что интересно! Эти работы, написанные «Сурикова кистью», по словам Фогга, вызывают одинаковое неприятие — что у старого деда, что у представителя нового поколения, директора текстильного комбината. Там существует свой канон, несовместимый с реальной жизнью. Все поворачивается на сто восемьдесят градусов, и эта жизнь, оставившая далеко позади дедовскую иконопись, теперь сама кажется призраком из прошлого в глазах поборников жизни новейшей, символом которой и становится этот самый комбинат.

И ситцы разные пошли.

Они, светясь, горели краской.
Но вдруг
Увидел в них народ
То, что на всенощной
С опаской
Пустынный колокол поет.
Шел ветер горестный за ними...
На них
В густом горчичном дыме,
По-псиному разинув рты,
Торчком,
С глазами кровяными
Стояли поздние цветы.
<...>
Мир прежних снов
Коровьим взглядом
Глядел с полотнищ...
И, рябой,

Пропитанный
Тяжелым ядом,
Багровый,
Черный,
Голубой,
Вопил, недвижим!
Былью древней
Дымился в ситцевых кустах,
Лежал заснувшею царевной
С блудливой тенью на устах.

Этот мир, намеренно написанный красками, вселяющими тревогу за само его существование, кажется более живым, чем тот же текстильный комбинат — творение рук человеческих, даром что «...райской птицей / По селеньям / Летела сказка про него»... Не случайно и кочевник «Своих коней / Гоня в аил, / Его завидя, / Говорил: / "А, марево!" / И ехал мимо...», и сам Христолюбов в беседе с парторгом Смоляниновым пытается объяснить ему: «Пусть трижды даже / Твой Комбинат стоит, одет / В молву и присказки, но все же / Его не существует...» Но невозможно отрицать очевидного. Сие изделие не только существует в реальности, но и преображает все вокруг, и это преображение не сулит ничего доброго родному сызмальства миру.

Согнувшись под стальным копытом,
Нежданный получив удар,
На ящерицу
С перебитым
Хребтом
Похож был Павлодар.
Облит асфальтной парусиной,
Гугнив
И от известки бел,
Еще он лаял мордой псиной
И кошкой на столбах шипел.
<...>
Ночных сирен глухое пенье
Напоминало долгий стон,
И вой сигналов — наводненье,
Казалось, город затоплен.
Разорван вал,
И дамбы сбиты,
Теченьем согнуты сады,
И негде нам искать защиты
От мутной хлынувшей воды.

Невозможно не вспомнить, читая эти строки, Клюева — Клюева «Львиного хлеба», «Деревни» и «Погорельщины». Васильев намеренно утрирует здесь клюевскую образность, подчеркивая ассоциативную связь со своим

бывшим учителем — символом того старого мира, в принадлежности к которому обвиняли самого Павла и от которого он всеми силами стремился уйти, словно от груды сокровищ, к коим руку достаточно протянуть — ан нет, в черепки обратятся. Да что говорить, если он почти дословно воспроизводит здесь клюевские строки из стихов, которые тайком читал в келье у «дедушки», тайком выносил и давал читать другим!

Клубами шла над степью пыль,
Метался чибис, обезумев,
Крича: текстиль! текстиль! текстиль!

Это буквальный пересказ клюевского цикла «Разруха», проникнутого горечью при виде уничтожения всей прежней России, закабаленной властью пришедшего Антихриста.

Скрипит иудина осина
И плещет вороном зобатым,
Доволен лакомством богатым,
О ржавый череп чистя нос,
Он трубит в темь: колхоз, колхоз!
И, подвязав воловий хвост,
На верезг мерзостной свирели
Повылез черт из адской щели...

Христолюбов в поэме буквально зажат между молотом и наковальней — между двумя мирами, и тщетно пытается отстоять свой собственный — третий. Тщетно, потому что надо к чему-то твердому прислониться, к чему-то конкретному в итоге прийти. И Васильев, проведя своего героя через пьяный угар кабаков, где «Взвизгнет около Вертинский, / Метнет широкий ножик финский / И (человечьи ли?) уста, / Под электричеством оскалясь, / Проговорят: / — Ага, попались / В Исуса, / Господа, / Христа!» — приводит его в колхоз, где Христолюбов, пораженный окружающей его разукрашенной сусальностью, тая душой в компании веселой, зажиточной поющей и пляшущей молодежи, — прислоняется к новому миру, как к материнской груди. Он поднимает тост «За христолюбовские ситцы, / За наши славные края / И за победный рокот века, / За искренность и веру ту, / Что обновляет человека, / За страстный, / Юный мир в цвету!» В этом признании нет ни малейшей фальши, и как тут не вспомнить стандартное — «автор устами героя...» В «Христолюбовских ситцах» Васильев не то чтобы переломил себя, но подвел итог всему прошедшему: да, готов идти нога в ногу со временем, тем более что поистине жить становится лучше и веселее, — и кому же и быть певцом этого прекрасного и яростного мира, подобно древнему аэду, если не тебе! Тем более что слишком тяжело вспоминать недавнее недоверие, ложь, окружающую тебя со всех сторон, предательство близких и друзей.

Не так ли нас, приятель, тоже
От ненаглядной,
Злой земли
По пустырям, по бездорожью
Чужие руки увели?
Сквозь мир бродяг, сквозь сон бобылий,
Сквозь бабьи вывизги потерь...
Не так же ль нас с тобой хвалили?
Не то же ль нам с тобой сулили?
Мы разонравились теперь!

...Борис Пастернак, читая через двадцать лет после гибели Васильева эту поэму, опубликованную в журнале «Октябрь», говорил, что он плакал над ней горючими слезами. Думается, что эти слезы во многом вызвало ожившее воспоминание о собственной «перестройке» в начале — середине 1930-х гг.

Фантастическое разнообразие жанров — эпос, лиро-эпическое полотно и эпико-драматическое сочинение... До нас дошли десятки лирических стихотворений. А сколько еще не дошло. Вообще, поражает отношение Павла Васильева к своему творчеству. Он потерял, раздарил, уничтожил огромное количество стихов — никто даже не знает сколько. К примеру, оставлял на вокзале чемодан с рукописями, и когда ему говорили — вернись, забери, — отвечал: «Ничего, новые напишу». Вообразить, трудно, сколько осталось неопубликованных произведений при жизни. Потрясающих стихотворений, за которые, как говорится, другой поэт ухватился бы обеими руками.

Создавалось впечатление, что каждую минуту своего бытия Васильев проживал, как последнюю. Жизнелюб неизбывной силы, перехлестывающей все мыслимые пределы, он шел к своей гибели стремительными шагами — и здесь нет никакого противоречия.

Бог весть какое умение скользить по паркетным половицам требовалось в литературном мире того времени. Васильев же виделся окружающим подлинным слоном в посудной лавке, которого необходимо приручить, обтесать, обкрутить и, естественно, окрутить. Когда же стало ясно, что он не «обтесывается» и не «обкручивается», — в качестве «воспитательного средства» стала использоваться увесистая дубина.

«Три мальчика, три козыря бубновых» — неразлучные друзья в жизни и в поэзии Павел Васильев, Борис Корнилов и Ярослав Смеляков — как будто не чувствовали всей опасности происходящего. Вернее сказать, не желали ни выказывать страха, ни менять манеру своего поведения.

Чем больше нагнетались трагические ноты в середине 1930-х, тем больше чувствовалось в людях желания непринужденного веселья, милых и сентиментальных песен и кинофильмов, *радости* жизни, словно знали, что надолго ее не хватит. И пресловутые «богемные нравы» в среде молодых поэтов, по которым был открыт шквальный огонь критики, — тоже примета времени. То было отнюдь не желание забыться в пьяном угаре, но есте-

ственное проявление разгула, который все ощутимее подавлялся в окружающей жизни. То, что не находило выхода «вовне», загонялось внутрь, а непрекращающаяся борьба в литературе (да и в жизни тоже) с «природным», «нутряным», «естественным» вызывала ответную реакцию, пусть не всегда в приемлемых для человеческого общежития формах.

Поэзия Павла Васильева и его друзей в глазах многих и многих однозначно сопрягалась с их образом жизни, весьма далеким от добропорядочного и благонравного. Веселые, жизнерадостные ребята, они любили хорошо гульнуть, разойтись «в длину и в ширину», а мимоходом и послать куда-нибудь подальше очередного попавшегося им на глаза педанта или зануду. Все это, естественно, запоминалось и рано или поздно должно было не просто быть поставлено им в укор, но привести к необратимым последствиям.

«Мы еще не начинали жить...» Ведь, действительно, не начинали. Они тогда были только-только в начале пути, тяжелого, трагического, изматывающего — и прекрасного пути. Страну с более чем тысячелетней историей это уникальное поколение естественно воспринимало как свою ровесницу, она принадлежала им и, мнилось, начинала жить вместе с ними. Десятилетия должны были пройти, десятилетия страшного напряжения и невиданных испытаний, и почти никого не должно было остаться от васильевского поколения, чтобы страна наконец на излете мощнейшего толчка 1930-х гг. почувствовала: *начали жить*. Конец этой жизни настал почти сразу же, почти одновременно с наступлением этого чувства. Дальше началась *нежить*.

Но тогда... Тогда гитары были «под вечер речисты». И Некрасов и «Калинушка» уживались с «чертовой рогулькой, волчьей сытью» Вертинским. А Васильев со своим природным своевольством, которое выражалось в органическом неумении сочетаться с московской литературной средой, с постоянной демонстрацией безразличия к мнению окружающих, собрал неизмеримое количество врагов за свою короткую жизнь. Он вообще перестал вписываться в окружающую действительность к середине 1930-х гг. со своим революционным идеализмом, природной крестьянской сущностью и азиатской стихийностью, которая уживалась в нем с огромной внутренней культурой, во что не желали верить ни современники, ни позднейшие «исследователи». Результат не замедлил себя ждать.

14 июня 1934 г. в «Правде» появилась статья Максима Горького «О литературных забавах», внушительный кусок которой был посвящен Павлу Васильеву. «...Те, которые восхищаются талантом П. Васильева, не делают никаких попыток, чтобы перевоспитать его. Вывод отсюда ясен: и те, и другие, по существу своему, равнодушно взирают на порчу литературных нравов, на отравление молодежи хулиганством, хотя от хулиганства до фашизма расстояние “короче воробьиного носа”»[8].

Это убийственное клише стало горохом рассыпаться по страницам других органов печати. Поэту ничего не оставалось делать, как защищать себя, и он написал ответное письмо с обещанием «исправиться». Но смирить себя так и не смог, как и не смог бросить своей привычки говорить правду

в глаза каждому приспособленцу и подлипале, которые в критические моменты начинают демонстрировать свою лояльность, буквально выскакивая из брюк и из юбок.

В начале 1935 г. он был исключен из Союза писателей. А в мае того же года поддался на подлую провокацию, авторами и исполнителями которой были Александр Безыменский, Джек Алтаузен, Михаил Голодный, Михаил Светлов, Алексей Сурков и некоторые другие «собратья по перу». К этому времени на него уже было заведено «агентурное дело» в недрах НКВД, а 24 мая в «Правде» появилось письмо за подписями 20 писателей.

«В течение последних лет в литературной жизни Москвы почти все случаи проявления аморально-богемских или политически-реакционных выступлений и поступков были связаны с именем поэта Павла Васильева...

Последние факты особенно разительны. Павел Васильев устроил отвратительный дебош в писательском доме по проезду Художественного театра, где он избил поэта Алтаузена, сопровождая дебош гнусными антисемитскими и антисоветскими выкриками и угрозами расправы по адресу Асеева и других советских поэтов. Этот факт подтверждает, что Васильев уже давно прошел расстояние, отделяющее хулиганство от фашизма...

Мы считаем, что необходимо принять решительные меры против хулигана Васильева, показав тем самым, что в условиях советской действительности оголтелое хулиганство фашистского пошиба ни для кого не сойдет безнаказанным»[9].

Суть дела заключалась лишь в том, что Васильев достойно ответил на оскорбление, которое Алтаузен цинично и расчетливо нанес в присутствии своих единомышленников Наталье Кончаловской. Стихи, посвященные ей Васильевым, знала наизусть вся Москва. Но никакие смягчающие обстоятельства уже никто не брал во внимание.

...В ожидание неминуемого Павел писал ночью, склонившись за столом в клубах табачного дыма, свои последние, как он думал, стихи перед отправкой в места слишком отдаленные:

Друзья, простите за все — в чем был виноват,
Я хотел бы потеплее распрощаться с вами.
Ваши руки стаями на меня летят —
Сизыми голубицами, соколами, лебедями.

Посулила жизнь дороги мне ледяные —
С юностью, как с девушкой, распрощаться у колодца.
Есть такое хорошее слово — *родныя*,
От него и горюется, и плачется, и поется.

Совершенно новый Васильев открывался в этих строчках. Длинные стихотворные периоды призваны, кажется, продлить звучание голоса человека, который произносит свое последнее слова, кается и прощается, может быть, перед вечной разлукой. Ни обиды, ни остервенения, ни привычной жестокости и самостояния. Совершенно другое чувство владеет им в по-

следние минуты перед дальней дорогой в ожидании конечной остановки, где его встретят такие же бедолаги, как он сам, примут по чести и расспросят по достоинству.

Елена Вялова вспоминала, как однажды Павел, проезжая с ней на автомобиле по дороге в Подсолнечное, увидел толпу заключенных, роющих канаву под конвоем. Васильев попросил остановить машину, подозвал к себе одного из несчастных, расспросил о жизни в лагере и передал для арестантов все бывшие у него деньги, две с половиной тысячи, которые предназначались для отсылки матери Глафире Матвеевне... Машина уже тронулась, а Павел долго еще смотрел через плечо и о чем-то напряженно думал.

Может быть, тогда и складывались у него первые строчки того «Прощания с друзьями» (1935), которое теперь выливалось на бумагу почти без помарок:

Ой и долог путь к человеку, люди,
Но страна вся в зелени — по колено травы.
Будет вам помилование, люди, будет,
Про меня ж, бедового, спойте вы...

В августе 1935 г. Васильев был этапирован в исправительно-трудовую колонию в Электросталь. После длительных хлопот был переведен в Москву, в знаменитую Таганку, а затем отправлен в Рязанский домзак, где, при попустительстве особенно не нажимавшего на него начальника, написал самые жизнерадостные, плещущие искристым юмором поэмы «Женихи» и «Принц Фома».

*
* *

В марте 1936 г. Васильев был уже в Москве. Летом того же года появились в «Новом мире» поэмы «Кулаки» и «Принц Фома». И тут началась новая серия травли.

Как на подбор были сами заголовки соответствующих статей: «Что вы этим хотели сказать?», «Стиль Гаргантюа», «Мнимый талант»... А зимой того же года из арестованных писателей крестьянского направления в НКВД уже выбивали показания на Васильева, как на гипотетического исполнителя покушения на Сталина.

Мог ли он остаться в живых? Пожалуй, минимальный шанс у него был — исчезни он из Москвы и веди себя тише воды ниже травы. Но для этого ему надо было перестать быть самим собой. На «террориста» он в глазах окружающих «тянул» уже несколько лет, а в последние месяцы, предчувствуя неизбежную гибель, вел себя с таким вызовом, что ему можно было приписать все что угодно — вплоть до взрыва Кремля. В феврале 1937 г. он был арестован, а 16 июля расстрелян по приговору Верховного суда. Останки его были захоронены в братской могиле на территории Донского монастыря.

Секретари Союза писателей и через 20 лет наотрез отказались ходатайствовать о его политической и литературной реабилитации, и реабилитирован он был лишь благодаря хлопотам все того же И.М. Гронского, который к этому времени сам оттянул 14-летний срок как покровитель «террориста» и «враг народа».

Примечания

[1] Воспоминания о Павле Васильеве. Алма-Ата, 1989. С. 225–226.
[2] Там же. С. 251.
[3] Знамя. 1957. № 7. С. 171.
[4] Архив ФСБ. Дело № 577559. Архивный № Р-35052.
[5] *Куняев Ст., Куняев С.* Растерзанные тени. М., 1995. С. 97.
[6] Воспоминания о Павле Васильеве. С. 244.
[7] Новый мир. 1989. № 9. С. 212.
[8] Правда. 1934. 14 июня.
[9] Правда. 1935. 24 мая.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1909, 23 декабря (5 января 1910 по н. ст.) — В семье учителя приходской школы г. Зайсана (Восточный Казахстан) Николая Корниловича Васильева и его жены Глафиры Матвеевны рождается сын Павел.

1911 — Семья Васильевых переезжает в Павлодар (Семипалатинская обл., Казахстан), где Н.К. Васильев служит учителем на Педагогических курсах.

1913 — Семья переезжает в станицу Сандыктавскую, где учительствует Н.К. Васильев.

1914 — Переезд семьи Васильевых в г. Атбасар, где Н.К. Васильев заведует высше-начальным училищем.

1916 — Появляется на свет брат Павла — Борис. Семья переезжает в г. Петропавловск (Омская обл.), где Н.К. Васильев также заведует высше-начальным училищем.

1917 — Павел Васильев начинает учебу в Петропавловском высше-начальном училище.

1919, июнь — Рождается еще один брат П. Васильева — Виктор.

1919, август — Мобилизованный в армию Колчака Н.К. Васильев оказывается в Омске, а вслед за ним туда переезжает и вся семья.

1920, осень — Н.К. Васильев переводится из Омска в Павлодар и переезжает туда с семьей. Заведует семилетней школой, находящейся в ведении Управления водного транспорта. В этой школе продолжает обучение его сын Павел.

1921 — П. Васильев вместе с отцом совершает поездку в с. Больше-Нарымское у Нарымского хребта Алтая. Тогда же он пишет первые стихи.

1923 — В семье Васильевых рождается четвертый сын — Лев.

1924 — П. Васильев оканчивает семилетнюю школу и продолжает обучение в Павлодарской школе II ступени (девятилетке). Продолжает писать стихи, знакомя с ними одноклассников и учителей.

1926, июнь—сентябрь (?) — Оканчивает школу II ступени и через Семипалатинск и Омск отправляется во Владивосток, где пытается поступить в Дальневосточный университет (документальные сведения о его поступлении в университет и учебе в нем не выявлены).

1926, сентябрь (?) — ноябрь (?) — Работает грузчиком во Владивостокском порту, матросом на промысловом судне.

1926, 6 ноября — Владивостокская газета «Красный молодняк» печатает стихотворение Васильева «Октябрь» (первая из известных ныне публикаций поэта).

1926, конец ноября — начало декабря — Знакомство с поэтом Р. Ивневым, по инициативе которого в актовом зале Дальневосточного государственного университета проходит вечер литературно-художественного объединения, где Васильев выступает с чтением своих стихов. Отъезд из Владивостока.

1926, середина (?) декабря — 1927, начало (?) января — Приезжает в Новосибирск. Знакомится с молодыми литераторами Николаем Ановым, Леонидом Мартыновым, Сергеем Марковым, Евгением Забелиным. Начинается участие Васильева в литературной жизни города.

1927, июнь—июль — Первая журнальная публикация стихов Васильева — «Сибирские огни» печатают его стихотворение «Рыбаки». Отъезд из Новосибирска (через Омск и Павлодар) в Москву.

1927, 5 августа — Правление Всероссийского союза писателей выдает Васильеву направление на учебу, командируя его на Рабфак искусств им. А.В. Луначарского (Москва).

1927, 28 августа — Первая публикация стихов Васильева в столице — «Комсомольская правда» печатает его стихотворение «Прииртышские станицы».

1927, сентябрь—декабрь (?) — Эпизодически бывает на занятиях литературного отделения Рабфака искусств. Предположительно в конце года отчисляется из этого учебного заведения с мотивировкой (в его собственном изложении) — «за недисциплинированность и откол от масс». После этого возвращается под родительский кров в Омск.

1928, первая половина — Участвует в литературной жизни Омска и Новосибирска, публикуя свои произведения в газетах этих городов и журнале «Сибирские огни» и выступая с чтением стихов на литературных вечерах.

1928, август—октябрь — Вместе с другом-поэтом Николаем Титовым командируется газетой «Советская Сибирь» на Дальний Восток для написания очерков о социалистическом строительстве в регионе. По пути во Владивосток останавливается в Чите, Иркутске, Сретенске, Благовещенске, Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ), Хабаровске, предлагая в газеты этих городов свои очерки и стихи для публикации.

1928, ноябрь—декабрь — Работает на Нижне-Селемджинских золотых приисках, приисках Витима, в отрогах Яблонова хребта, экспедитором на Зейских золотых приисках, каюром в тундре, культработником на Сучанских каменноугольных копях. После заболевания цингой приезжает в Хабаровск.

1929, весна—лето — Переехав во Владивосток, работает рулевым на каботажном и рыболовецком суднах, публикует очерки в окружной газете «Красное знамя». В августе совершает плавание в Японию, проведя один день в порту Хакодате (о. Хоккайдо).

1929, осень — Побывав в Омске у родителей, приезжает в Москву. Обосновывается в подмосковном Кунцеве.

1930—1931 — Печатается в ведущих московских журналах («Красная новь», «Новый мир», «Огонек», «Красная нива», «Прожектор» и др.), газете «Известия», а также в газете «Голос рыбака». Корреспондентом от этой газеты едет на Каспий и Арал, где пишет стихи и очерки. В Актюбинской обл. записывает песни казахов-акынов. Работает над «Песнями киргиз-казаков» и над поэмой «Песня о гибели казачьего войска». Готовит к печати книгу стихотворений «Путь на Семиге». Делает неудачную попытку стать членом РАПП. Вступает в гражданский брак с Г.Н. Анучиной.

1932, 4 марта — Арестовывается органами ОГПУ по делу т. н. «Сибирской бригады». В тюрьме продолжает писать стихи.

1932, 28 мая — Освобождается с формулировкой: «Приговор считать условным, из-под стражи освободить».

1932, лето — Знакомство с Николаем Клюевым и Сергеем Клычковым. Поселяется на квартире редактора «Известий» и «Нового мира» И. М. Гронского. Вступает в гражданский брак с Е. А. Вяловой. Пишет поэмы «Лето» и «Август».

1932, конец года — На стадии верстки останавливается производство сборника «Путь на Семиге» и вырезается из тиража № 11 «Нового мира» поэма «Песня о гибели казачьего войска». Знакомство с Ярославом Смеляковым и Борисом Корниловым. Начинает работу над поэмой «Соляной бунт».

1933, 3 апреля — Творческий вечер поэта в редакции журнала «Новый мир».

1933, 10 апреля — В Омске у Г.Н. Анучиной рождается дочь Васильева Наталья.

1933, май — Начало публикации «Соляного бунта» в «Новом мире».

1933, сентябрь и ноябрь — Продолжение и окончание публикации этой поэмы.

1933, в течение года — Готовит к изданию книги стихотворений — «Ясак», «Песни», «Книга стихов» (в свет не вышли). Работает над поэмами «Одна ночь» и «Синицын и К°».

1934, конец апреля — В составе писательской бригады едет в Сталинабад (ныне Душанбе). Инцидент с таджикскими писателями С. Айни и А. Лахути.

1934, 14 июня — Газеты «Правда», «Известия», «Литературная газета» и «Литературный Ленинград» синхронно публикуют статью М. Горького «О литературных забавах» с резким осуждением поведения Васильева в быту, после которой в печати развязывается травля поэта.

1934, лето — Отдельной книгой выходит поэма «Соляной бунт».

1934, вторая половина — Заканчивает и публикует поэму «Синицын и К°». Пишет поэму «Кулаки». Знакомство с Алексеем Крученых, Ниной Голицыной, Натальей Кончаловской, Иваном Приблудным.

1934, конец года — Начинает работу над поэмой «Христолюбовские ситцы». Принимается в Союз советских писателей (ССП) с рекомендацией М. Горького.

1935, январь — Инцидент с А. М. Эфросом в писательском кафе «Дома Герцена». Исключается из ССП. На поэта заводится «агентурное дело» в НКВД.

1935, 14 мая — Спровоцированный скандал на квартире поэта Джека Алтаузена.

1935, 24 мая — «Правда» публикует письмо двадцати писателей, призывающее «принять решительные меры против хулигана Васильева, показав тем самым, что в условиях советской действительности оголтелое хулиганство фашистского пошиба ни для кого не пройдет безнаказанным».

1935, август — Суд приговаривает Васильева к полутора годам лишения свободы «за бесчисленные хулиганства и дебоши». Его отправляют в исправительно-трудовую колонию при Большой Электростали.

1935, конец года — Переводится в Таганскую тюрьму (Москва), а затем этапируется в Рязань.

1936, январь—февраль — В Рязанском домзаке (доме заключения) пишет поэмы «Женихи» и «Принц Фома». Заканчивает поэму «Христолюбовские ситцы».

1936, март — Благодаря хлопотам И.М. Гронского освобождается из заключения.

1936, июль и август — В «Новом мире» публикуются «Кулаки» и «Принц Фома».

1936, август—сентябрь — Совершает большую поездку по стране — от Салехарда до Бухары, Ташкента и Самарканда. Заезжает к родным в Омск.

1936, октябрь — В «Новом мире» (№ 10) — последняя прижизненная публикация стихов Васильева.

1937, 6 февраля — Арестован и препровожден во внутреннюю тюрьму на Лубянке.

1937, 16 июля — Расстрелян по обвинению в терроризме и подготовке покушения на И.В. Сталина.

1956 — Полностью реабилитирован.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения П. Васильева

Соляной бунт: Поэма. М.: Гослитиздат, 1934.

Избранные стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *К. Зелинского*; Подгот. текста *П. Вячеславова* и *Е. Вяловой*; Примеч. *П. Вячеславова*. М.: Гослитиздат, 1957.

[Стихотворения и поэмы] / Сост. *Л. Решетников*; [Вступ. ст. *С. Залыгина*; с биогр. справкой]. Новосибирск: Зап.-сиб. кн. изд-во, 1966 (Б-ка сибирской поэзии).

Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *С. Залыгина*; Биогр. справка, подгот. текста и примеч. *С. Поделкова*. Л.: Советский писатель, 1968 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Сердце человеческое: Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. слово *С. Поделкова*. М.: Современник, 1974 (Б-ка поэзии «Россия»).

Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. слово *С. Поделкова.* Уфа: Башкир. кн. изд-во, 1976.

Стихотворения и поэмы. Алма-Ата: Жазушы, 1984.

Верю в неслыханное счастье: Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. *Г. Тюрина.* М.: Молодая гвардия, 1988.

Стихотворения и поэмы / Предисл., сост., подгот. текста *С.А. Поделкова.* М.: Советская Россия, 1989 (Поэтическая Россия).

Поднимайся, песня, над судьбой! Стихотворения и поэмы / Сост. и предисл. *Н.П. Васильевой.* Рязань: Пресса, 2001.

Сочинения. Письма / Сост., автор вступ. ст. и коммент. *С.С. Куняев.* М.: Эллис Лак, 2002.

Литература о П. Васильеве

Косенко П. Павел Васильев: Повесть о жизни поэта. Алма-Ата: Жазушы, 1967 (переизд.: *Косенко П.* На земле золотой и яростной: Повести-биографии: Ф.М. Достоевский. Антон Сорокин. Павел Васильев. Алма-Ата: Жазушы, 1979).

Беленький Е. Павел Васильев. Новосибирск: Зап.-сиб. кн. изд-во, 1971.

Михайлов А.А. Степная песнь: Поэзия Павла Васильева. М.: Советский писатель, 1971.

Выходцев П. Павел Васильев: Очерк жизни и творчества. М.: Советская Россия, 1972 (Писатели Сов. России).

Васильев В. Детство Павла Васильева: Повесть. Новосибирск: Зап.-сиб. кн. изд-во, 1974.

Воспоминания о Павле Васильеве / Сост., послесл. и примеч. *Г. Тюрина.* Алма-Ата: Жазушы, 1989.

Солнцева Н. Китежский павлин: Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992.

Туманский Е. Павел Васильев, каким его не знали...: 1927—1937 гг.: Документальная повесть. Самара: Кн. изд-во, 1992.

Куняев Ст., Куняев Серг. Растерзанные тени: Избр. страницы из «дел» 20—30-х годов ВЧК-ОГПУ-НКВД... М.: Голос, 1995.

О П. Васильеве см. главы «Огонь под пеплом: “Дело” “Сибирской бригады”. 1932 г.» (С. 59—97) и «“Посулила жизнь дороги мне ледяные”: “Дело” Павла Васильева. 1937 год» (С. 264—304).

Немеркнущее имя. Материалы международной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Павла Васильева. Павлодар: ПГУ, 2000.

Куняев Серг. Русский беркут: Документальная повесть. М.: Наш современник, 2001.

Павел Васильев. Материалы и исследования. Омск: ОмГУ, 2000.

Васильевские чтения (материалы международной научно-практической конференции). Усть-Каменогорск, 2002.

Гронская С. Здесь я посадил свои тополя... Документальная повесть о Елене Вяловой и поэте Павле Васильеве. Письма. М.: Флинта, 2005.

С.Ст. Куняев

Сергей Есенин

Уже в 1910-е годы Сергей Есенин находит свой путь в русской поэзии. Его стихотворный мир сразу предстал перед читателем ярким, звучным, *душистым* и *живым*: предметы и даже абстрактные понятия наделялись у него качествами живых существ, неодушевленное *одушевлялось*, безличное *очеловечивалось*.

Художественно-философский мир Есенина строится на двух основаниях: на *мифопоэтическом* мышлении, вобравшем в себя языческие, фольклорные и религиозно-мифологические идеи, на языческо-христианском синкретизме, составляющем сущность русской народной веры, и на *реалистическом* отражении жизни, прежде всего крестьянского быта и сельской природы. Эти две основы, переработанные художественным сознанием поэта, переплетаются в его творчестве и дают новый образный сплав — единый реалистически-романтический мир, находящийся в постоянном развитии. Поэтому в есенинском творчестве можно выделить два главных *периода*: мифопоэтический (десятые годы) и реалистический (двадцатые годы), каждый из которых имеет свои *этапы*: 1910–1913; 1914–1917; 1917–1919; 1919–1920; 1921–1923; 1924–1925.

Впервые поэт создал свой цельный мир в книге «Радуница» (1916). В сборнике, который состоит из 32-х стихотворений и «маленькой поэмы» «Микола», написанных в первой половине 1910-х гг., доминирует религиозно-мифологическая составляющая, о чем говорят уже сами заголовки произведений: «Микола», «Инок», «Калики», «Богомолки», «Поминки», «Шел Господь...», «Улогий», «Матушка в купальницу...», «Троица», «Чую радуницу Божью...», «Край родной, поля, как святцы...». Даже в чисто пейзажных и бытовых зарисовках есть хотя бы по одному библейско-мифологическому образу («Кто-то *помолился*: "*Господи Исусе*"«; «На дворе *обедню стройную* / Запевают петухи»; «*Запах ладана* от рощи ели льют, / Звонки ветры *панихидную поют*»; «И под *плач панихид*, под *кадильный канон...*»...; здесь и далее в цитатах курсив наш. — *А. Н., Т. С.*). На первый план выдвигаются стихотворения с церковной тематикой. Лейтмотивом всего сборника становится образ *молитвы*, возникающий даже там, где поэтический мир стихотворения не требует и даже не предполагает этого («Пастух», «Базар» и др.). Религиозной лексикой, библейской образностью насыщаются пейзажные стихи, в церковные

тона окрашиваются детали деревенского быта: *стога* похожи на *церкви, солома* — на *ризу, вода в ручье — святая*, в *благовесте ветра рощи кадят дымом* и т.п. В этой богомольной атмосфере петухи запевают *обедню*, черная глухарка зовет *к всенощной...*

Однако художественно-философский мир Есенина 1910–1915 гг. был значительно шире, богаче и разнообразнее, а главное — реалистичнее мира «Радуницы», в которую не вошли многие стихи тех лет о природе, о животных, о любви, о простых земных радостях. В 1915 г. Есениным была написана повесть «Яр», и в ней важное место занимают социальные мотивы. За пределами первой «Радуницы» остались «маленькие поэмы» 1914 г. «Марфа Посадница», «Русь», «Ус» и стихотворения, где Есенин выступает как художник, повествующий о судьбах своей родины, ее прошлом, настоящем и будущем. В них художественное пространство охватывает Русь, землю, мифический библейский мир с его раем на небе и адом на земле, а также сказочный мир русского фольклора. На этом вселенском фоне и языческая и христианская мифологии наряду с реалистическими средствами играют важную роль, так как позволяют Есенину расширить границы своего видения, показать жизнь в космических масштабах, в вечном борении темных и светлых сил

После «Радуницы» поэт составил большое количество стихотворных сборников и книг, только часть из которых вышла в свет в разных российских и зарубежных издательствах: «Голубень», «Преображение» и «Сельский часослов», второе издание «Радуницы» (все — 1918); второе издание «Голубени», «Трерядница» и «Триптих» (все — 1920); вторые издания «Преображения» и «Трерядницы», третье издание «Радуницы», «Исповедь хулигана» (все — 1921); три издания «Пугачева», «Избранное», «Собрание стихов и поэм. Т. 1» (все — 1922); «Стихи скандалиста» (1923), «Москва кабацкая» и «Стихи» (оба — 1924), «Русь советская», «Страна советская», «Песнь о великом походе», «О России и революции», «Персидские мотивы», «Березовый ситец» и «Избранные стихи» (все — 1925) и др.

Он писал и разнообразную прозу (повесть «Яр», рассказы, киносценарий «Зовущие зори» (1918), автобиографии, статьи, очерк «Железный Миргород» (1923), письма), которую только теперь, после выхода академического Полного собрания сочинений поэта (1995–2001), можно в полном объеме рассмотреть как составную часть художественно-философского мира Есенина. Проза поэта, как и его стихи, образна и поэтична. Это относится и к значительному количеству писем.

Есенинское эстетическое мышление изначально было масштабным, глобальным, космическим. В своем творчестве поэт стремился отразить бытие в его целокупности: «Полюбил я мир и вечность, / Как родительский очаг», «Я сегодня рукой упругою / Готов повернуть весь мир». Особенности своего поэтического мышления он раскрыл в художественно-философских трактатах, таких как «Ключи Марии» (1918), «Быт и искусство» (1920).

Поэт оставил нам «свой творческий рисунок мира», создав художественно-философский «храм вечности», где среди множества миров, «летающих звезд», солнца и «озябшей луны» плывет «затерявшаяся во мраке» «Земля-

корабль». А на корабле находится человечество, «перекликающееся с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности».

В есенинском мире слились воедино художественное пространство, время, движение, небо и земля, растительный, животный и человеческий миры, ибо существует «перезвон узловой завязи природы с сущностью человека», «гармония мироздания, где на законах световых скрещиваний построены все зримые и не видимые нами формы»[1]. Традиционные мифологические *три* сферы мира (небо, земля и подземное царство) у Есенина трансформируются в *двуединое* пространство: *этот мир*, состоящий из земли и неба, и *тот свет*, в котором рай есть на небе, но может быть и на земле, ад — не в подземном мире, а рассредоточен по всему земному пространству.

Центр есенинского мира — **изба** (*избушка, хата, хижина, жилище* и т. п.), — образ, возникший еще в раннем творчестве (стих. «Деревенская избёнка», 1911–1912, «В хате», 1914), обрастает новыми атрибутами, новыми художественными деталями, становится сквозным, многогранным, «живым»: «*Изба-старуха* челюстью *порога* / *Жует* пахучий мякиш тишины». *Дома* вместе с надворными постройками образуют *деревню*, а деревни, «связанные» *дорогой*, — есенинскую *«Голубую Русь»*. Но образ избы выступает у Есенина и в мифопоэтических обличьях «смолкшего *колокола*», *иконы* («Хаты — *в ризах образа*») и др. Аналогичная деревенской есть изба и на небе. Это «золоченая хата», «Божий» (или «райский») терем». Земная и небесная избы схожи. В «Ключах Марии» Есенин писал: «Прежде всего, всякая мифология, будь то мифология египтян, вавилонян, иудеев и индийцев, носит в чреве своем образование известного представления. Представление о воздушном мире не может обойтись без средств земной обстановки <...> то, что средства земли принадлежат всем, так же ясно, как всем равно греет солнце, дует ветер и ворожит луна» (V, 197).

В двойственном мире Есенина — два центра: *изба* и *храм*, и в избе, в свою очередь, тоже два центра — *печь* и *божница («красный угол»). Печь (очаг, огонь)* — сквозной образ, который проходит через все есенинское творчество, включая и прозу. Печь не только важный атрибут деревенского дома, но и символ огня, солнца, это языческий центр не только крестьянской избы, но и Вселенной: «Не гнетет немая млечность / Не тревожит звездный страх. / Полюбил я мир и вечность, / Как *родительский очаг*». Центром христианского мира является храм, а дома христианина — *красный угол (божница с иконами)*: «На краю деревни *старая избушка*, Там *перед иконой молится* старушка».

Изба постепенно превращается в «избяной космос». По образу и подобию земной деревни, реального мира поэт создает и «мир иной»: «нездешняя страна», «небесная сторона», «царствие небес», «небесный рай», «небесный сад», «Райский сад», который окружен «нездешними полями», «незримыми («райскими») пашнями и нивами», «златыми долинами», «нездешними перелесками и рощами», где текут «тайноводные реки», проливаясь на землю «молоком». На небе, как и на земле, есть своя «облачная околи-

ца» и «благие селенья», связанные «небесной дорогой»: «Все мы, все когда-нибудь / В тех *благих селеньях* будем, / Где протоптан Млечный Путь». Объясняя сходство поэтического неба и земли, Есенин в «Ключах Марии» ссылается на слова Гермеса Трисмегиста: «...что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле» (V, 197). Вот почему небо у поэта — «голубая трава», «голубая пыль», «голубой («небесный») песок», там растут деревья, пасутся «животные» (*месяц, луна, солнце, звезды, облака, тучи* и т.п.), а вода на земле — это небесная «синь, упавшая в реку», так как «воздух и земля по отношению друг к другу опрокинутость» (V, 199).

Обе эти сферы взаимодействуют, влияют друг на друга: божественный мир приземляется, а земной обожествляется. Преображается вся земная есенинская Русь — *поля, леса, деревни, избы...* — всё мифологизируется: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы» (V, 192). Природа — *божественный храм*: ночные небеса — *иконостас*, звезды — «лампадки небесные», «хаты — в ризах образа», «поля как святцы, / Рощи в венчиках иконных», деревья — *монашки*, ветки деревьев — *четки*, сумрак — *ангел*, ветер — *схимник*, «туман как ряса»... И разворачивается церковное действо природной литургии: «С голубизны незримой кущи / Струятся звездные псалмы», степи звенят «молитвословным ковылем», «поют быстровины / Про рай и весну», ели льют *запах ладана*, «у лесного аналоя / Воробей псалтырь читает», «вербы четки уронили», «черная глухарка / К всенощной зовет»... И поэту вместе со своим лирическим героем, внимающим «молебну птичьих голосов», кажется, что «схимник-ветер <...> целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу».

Начиная с «Отчаря» (1917), в «маленьких поэмах», а также в стихотворениях «О край дождей и непогоды...» (1916–1917), «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (1917) и некоторых других, поэт, следуя за реальными событиями тех лет, в то же время использует миф *о всемирном древе*, воплощающем универсальную концепцию мира. Переходя к русской мифологии, он подчеркивает: «Всё от древа — вот религия мысли нашего народа» (V, 190). Дерево, растущее от земли до неба, соединяет две эти сферы художественно-философского мира Есенина 1917–1919 гг. Но это и символическое *словесное* дерево, «древо мысли», «вечное неколеблемое древо, на ветвях которого растут плоды дум и образов» (V, 198). В поэтическом мире Есенина оно принимает облик разных деревьев: и конкретных (*кедра, дуба, тополя, вербы*) и абстрактных (*небесного, облачного* и т. п.). «Солнце <...> / С *небесной вербы* <...> / Трогает» волосы лирического героя. А месяц — это шапка его деда, «закинутая озорным внуком на *сук облака*». «По *сучьям дней*» прыгают «*желтые вёсны*», «*листьями звезды* льются», «на *ветке облака, как слива, / Златится спелая звезда*». Есенинское мировое дерево похоже и на библейское «древо жизни». Кроме того, два мира — земной и небесный, природный и духовный, преходящий и вечный — соединяет у Есенина, как и в сознании его древних предков, миф о том, что всё на земле имеет душу, как учат анимизм и пантеизм. В «Ключах Марии» поэт писал: «Узлом слияния потустороннего мира с миром видимым является скрытая вера в *переселение души*» (V, 190).

Поэт с детства воспринял крестьянский образ мышления, восходивший не только к Священным книгам, но и к древним мифам, легендам, сказкам и песням разных народов, к седой старине, когда людям «приходило на ум, что всепокрывающее небо и всепорождающая земля — это как бы отец и мать всего мира, а все живые существа — люди, животные и растения — их дети»[2]. Вот почему весь мир представлялся поэту единым и одушевленным, а человек — неотъемлемой частицей этого целого. Н.А. Бердяев в книге «Смысл творчества: Опыт оправдания человека» (1916) писал об антропософии Р. Штейнера (книги обоих философов были в личной библиотеке поэта): «Штейнер раскрывает микрокосмическую природу человека, видит в человеке наслоения всех планов бытия, всех планетарных эволюций. В человеке есть физическое тело, общее у него с минералами, и эфирное, общее с растениями, и тело астральное, общее с животными. Так восходит Штейнер в составе человека до "я" и до "духа" и вскрывает божественное в человеке. Человек включает в себя весь космос, от камня до Божества, и на нем отпечатлелась вся мировая эволюция»[3].

У Есенина *человек* предстает не только как *святой* или *грешный*, но и как человек-*растение*, человек-*животное*: домашнее (доброе) или дикое (злое), наконец человек как *«чаша космических обособленностей»* (V, 195). Каждый из этих образов зарождается, развивается, на определенном этапе занимает господствующее положение в есенинском мире, переплетается с другими образами, являясь важнейшим средством для выражения чувств, мыслей и переживаний поэта, для разработки оригинальной художественно-философской концепции человека, для создания образной картины бытия.

В «Ключах Марии» Есенин писал, что русские люди еще в древности «увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол — туловища с ногами, — обозначающими коренья, что мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречает Святую Троицу» (V, 189). В этом отношении Есенин близок Ф.И. Тютчеву, у которого человек — «мыслящий тростник», «земной злак», и особенно М.М. Пришвину, писавшему: «Вы знаете, как это удивительно и чудесно бывает в лесу, когда через такое раздумье станешь понимать себя самого, как дерево, а вокруг все будто люди. И знаешь тогда твердо, что всё это: деревья, мох, грибы — как люди»[4].

Есенин теоретически обосновал необходимость уделять особое внимание, говоря его же словами, «орнаменту слова, мысли и образа», а также бытовому, «обиходному» орнаменту, его «творческо-мыслительной значности» (V, 213, 200). Размышления поэта о важной роли и глубоком философском смысле декоративной символики, орнамента в русском деревенском обиходном быте, как и многие другие теоретические положения «Ключей Марии», в значительной степени навеяны Есенину его беседами с Н.А. Клюевым. Несмотря на неровные, сложные и противоречивые отношения («дружбу-вражду») двух поэтов, именно Клюева, самобытнейшего русского писателя, сыгравшего огромную роль в возрождении в отечественной

литературе народно-поэтических традиций, Есенин всегда считал своим учителем.

Есенин, как и Клюев, знал, что «по нашим народным преданиям <...> звери, птицы и растения некогда разговаривали как люди[5]. Вот почему, создавая образную концепцию человека, поэт видит в нем не только *растительное*, но и *животное* начало, ибо, с точки зрения славянской мифологии, «между человеком и животным существует только внешнее различие образа, тела, которое скидается, как платье»[6]. О соотношении в человеке растительного и животного начал очень точно и по-есенински сказал Пришвин: «Может быть, лучшие мечты человека родились в растительной половине его души. Растение — это покой и задушевность, — это Данное; животное — это движение, действие, — это Со=зданное»[7].

С точки зрения Есенина, в человеке, кроме растительного и животного, есть еще одна важная ипостась — космическая, соединившая небесное и земное начала. В «Ключах Марии» поэт писал: «Разбираясь в узорах нашей мифологичной эпики, мы находим целый ряд указаний на то, что человек есть ни больше, ни меньше, как чаша космических обособленностей. В “Голубиной книге” так и сказано: “У нас помыслы от облак Божиих... / Дух от ветра... / Глаза от солнца... / Кровь от черного моря... / Кости от камней... / Тело от сырой земли...» (V, 195). В есенинском человеке соединились все стихии вселенной — огонь, земля, вода и воздух. Особенно полно и ярко образ человека — «чаши космических обособленностей», человека-исполина нарисован Есениным в «Инонии» (1918): человек-планета с «власозвездной головой», излучающей «солнечный блеск», с глазами «в две луны», с языком-кометой. Поэт утверждал во всем своем творчестве, что человек — существо космическое: «Туловище человека не напрасно разделяется на два световых круга, где верхняя часть от пупа подлежит солнечному влиянию, а нижняя — лунному. Здесь в мудрый узел завязан ответ значению тяготения человека к пространству, здесь скрываются знаки нашего послания, прочитав грамоту которых, мы разгадаем, что в нас пока колесо нашего мозга движет луна, что мы мыслим в ее пространстве и что в пространство солнца мы начинаем только просовываться. <...> Задача человеческой души лежит теперь в том, как выйти из сферы лунного влияния» (V, 209, 211).

В художественном мире Есенина существует довольно разнообразное *население*: святые и грешные, богатые и бедные, старые и молодые; мужчины, женщины и дети; священники, иноки и богомольцы; труженики и воины, босяки и пьяницы, «люди в кандалах» («убийцы и воры», разбойники и хулиганы)... Особо выделяются у Есенина оседлые жители, привязанные к земле (пахари, косари, кузнецы, рыбаки) и странствующие, оторванные от крестьянской работы (воины, ямщики, пастухи, калики перехожие). Через все творчество поэта проходят образы земледельца («пахаря») и «пастуха». Причем если земледелец привязан к земле, то пастух подвижен и свободен, а это очень важно для поэта: «...человек еще окончательно себя не нашел. Он мудро благословил себя, с скарбом открытых ему сущностей, на вечную дорогу, которая означает движение, движение и только движе-

ние вперед» (V, 200). Так рождается образ странника, излюбленный русский образ. В 1918 г. Бердяев отнес к типу странника многих русских писателей и их героев, а также сектантов, анархистов и революционеров. «Россия — подчеркивал он, — страна бесконечной свободы и духовных далей, страна странников, скитальцев и искателей, страна мятежная и жуткая в своей стихийности, в своем народном дионисизме, не желающем знать формы»[8]. Вот и в мире Есенина идут-бредут нескончаемой чередой калики, побирушки, богомолки, искатели правды, справедливости и счастья: «Ходит милостник Микола / Мимо сёл и деревень», сам Иисус Христос в облике нищего («Шел Господь пытать людей в любови, / Выходил Он нищим на кулижку»), лирический герой: за ним «незримым роем Идет кольцо других»... Бесконечные просторы России влекут многих русских людей в дорогу.

Известно, какое место занимает в отечественной литературе образ пути-дороги, издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека. «Хочу концы земли измерить», — провозгласил Есенин в самом начале своего творческого пути, выразительно сформулировав в стихотворении «Пойду в скуфье смиренным иноком...» (1914) свой нравственно-поэтический идеал: «Счастлив, кто жизнь свою украсил / Бродяжной палкой и сумой». И не однажды потом связывал он надежды на обновление с образом пути: «Опять передо мною голубое поле, / Качают лужи солнца рдяный лик, / Иные в сердце радости и боли, / И новый говор липнет на язык».

Однако центральным персонажем лирики Есенина, как, впрочем, и любого поэта, становится, конечно, лирический герой — обобщенный характер, прототипом которого является сам поэт. В сложном, двойственном мире поэта 1910-х гг. и лирический герой многогранен: с одной стороны, он земной человек, с другой — не от мира сего: то ли языческого, то ли христианского. Лирический герой вырастает из семени «мирового древа»: «*Я был во злаке*, но *костный* ум / Уж верил *в поле* и водный шум». Красочно и образно описывает Есенин акт появления на свет будущего великого поэта: «Родился я *с песнями в травном одеяле. / Зори меня вешние в радугу свивали*»; «Голубиный *дух от Бога*, / Словно огненный язык, / *Завладел моей дорогой*, / Заглушил мой слабый крик»; «Где-то в поле чистом, у межи, / *Оторвал я тень свою от тела.* / Неодетая она ушла, / Взяв мои изогнутые плечи».

Создавая свой образный мир, поэт на разных этапах творчества использует различные художественные средства. *Олицетворения* (ивы — монашки, болото курит, «Рассвет рукой прохлады росной / Сшибает яблоки зари», «синь сосет глаза», «Вяжут кружево над лесом / В желтой пене облака», «Синь то дремлет, то вздыхает» и т. п.) оживляют мир, делают его одухотворенным, очеловеченным и в этом единым. *Метафоры* (березовое молоко, яблоки зари, скирды солнца и др.), *метафорические сравнения* («Хаты — в ризах образа»; девичий смех звенит, как сережки) и *эпитеты* («в водах *лонных*», зеленя *стозвонные, призрачная* звезда, *звенящая* борозда, прохлада *росная* и др.), *оксюмороны* (радость убогая, «звонно чахнут тополя») и дру-

гие изобразительные средства придают художественной картине мира, нарисованной поэтом, яркий, зримый, наглядный, почти осязаемый характер.

Звукопись Есенина отличает органическая, естественная связь с окружающим миром. Яркий (но далеко не единственный) пример этому — стихотворение «Гой ты, Русь, моя родная...» (1914), в котором — через *аллитерации* на свистящие — дан выразительнейший звуковой образ слепящей до слез сини бескрайних русских просторов: «Не видать конца и края —/ Только синь сосет глаза».

Поэт передает формы, краски, звуки и запахи создаваемого им художественного мира: «*Пахнет* рыхлыми драченами...», «*Пахнет* вербой и смолою», «Суховатой липой / *Пахнет* от колес...» И звучность есенинского мира мы можем почувствовать уже из приведенных выше стихов. У Есенина тополя даже «чахнут звонно». Особую роль при *озвучивании* художественного мира поэта играет ритмика и фоника стиха.

Начальный период есенинского творчества отличается опробованием различных *силлабо-тонических метров* и довольно быстрым и успешным освоением *хорея*. Этим размером написаны «Береза» (трехстопный хорей с пиррихиями) и «Гой ты, Русь, моя родная...» (четырехстопный хорей). Есенинский хорей романсово протяжен, богат пиррихиями, особенно на первой строфе, что придает ему интонационную плавность и напевность, лирическую музыкальность и задушевную мягкость. Лирическая нежность есенинских хореев создается также различными приемами *мелодизации* — *анафорами и синтаксическим параллелизмом, повторами и перечислениями.*

Особо следует сказать о красках яркого есенинского мира. Об этом написано довольно много, но мы хотим обратить внимание на определенную закономерность эволюции цветовых (или, точнее, цветных) образов поэта. Художественный мир самого раннего Есенина (1910–1913) почти полностью бесцветен, лишен цветовых образов. Так, в стихотворении «Береза» в основном цветные *определения,* а не *метафорические эпитеты.* Поскольку в большинстве стихов Есенина 1910–1913 гг., как и в душе его лирического героя того времени, господствует «жизни холод», то вполне естественны «бесцветные дни» («Упоенье — яд отравы...») и «мечты без цвета» («Ты плакала в вечерней тишине...»). Постепенно его мир становится ярким и многоцветным; как и природный, он проходит в своем развитии четыре времени года: «голубая» весна (1914–1917), «красное» лето (1917–1919), «желтая» осень (1919 — середина 1925 г.) и «черно-белая» зима (вторая половина 1925 г.)[9].

* * *

Составной частью есенинской вселенной является его *социально*-поэтический мир: *семья,* сельская *община, народ, государство.* И все это воплощается для поэта в одном слове-образе «родина». Есенин говорил И.Н. Розанову: «Моя лирика жива одной большой любовью — любовью к родине.

Чувство родины — основное в моем творчестве»[10]. А судьбы родины решались в огне войн и революций. Будущее своей страны и всего мира поэт связывал с «великой революцией», не только мировой, но и космической: «Да здравствует революция / На земле и на небесах!»

Революционные события 1917 года оказали огромное влияние на Есенина. Уже Февральская революция имела важное значение в творческой биографии поэта: происходят перемены в политическом и художественном мировоззрении, в литературной, личной и бытовой сферах его жизни. В эти месяцы Есенин упорно занимается самообразованием, формирует личную библиотеку, приобретая не только художественную, но и социально-философскую литературу. Среди сохранившихся книг и журналов из личной библиотеки поэта, кроме русской классической и современной ему литературы, — работы таких авторов, как И. Кант, А. Шопенгауэр, И. Тэн, П. Гольбах, Р. Штейнер, Г. Лебон, П. Мильфорд, Г. Шваб, Г. Спенсер, С. Смайльс, Конфуций. Известно, что поэт читал произведения Овидия, Р. Бернса, Г. Лонгфелло, К. Гамсуна, Г. Гейне, У. Уитмена, поэтов Франции. Свое влияние на формирование художественного мировоззрения Есенина продолжает оказывать русская религиозно-философская мысль рубежа XIX–XX столетий: Н. Бердяев, В. Розанов, В. Соловьев, Н. Федоров, С. Булгаков, П. Флоренский.

Первым его откликом на Февральскую революцию, по словам самого Есенина, было стихотворение «Разбуди меня завтра рано...» (1917) с пророческими строчками: «Говорят, что я скоро стану / Знаменитый русский поэт» (I, 115). Именно с марта 1917 г. резко меняется не только содержание, но и образность, стиль, ритм, весь поэтический строй его «маленьких поэм». Наступает революционная полоса в жизни и творчестве Есенина.

В 1917 г. он создает «маленькие поэмы»: «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», представляющие большую сложность для читателя, особенно современного. «Поэмы эти малопопулярны, и не только среди читателей, но и среди литературоведов, которые считают их не очень самостоятельными...»[11]. И хотя они рассмотрены в научной литературе достаточно подробно, однако анализ их образного мира и его смысла весьма разноречив. Эти поэмы трактуют по-разному, часто в отрыве от других произведений Есенина, от реальной действительности, от литературы и искусства 1910-х гг., не учитывая особенностей художественного мышления того времени. И только с возвращением в нашу духовную жизнь религиозно-философской литературы и крестьянской культуры возможно более точное прочтение так называемых «библейских» поэм Есенина.

Современные исследователи рассматривают их как единое целое и считают «одним из самых зрелых и серьезных его творений»[12], глубинно отразивших эпоху конца 1910-х гг. Библейская образность — неотъемлемая часть их поэтики. Впрочем, ее активно использовали тогда и А. Блок, и А. Белый, и В. Маяковский, и Д. Бедный, и В. Кириллов, поэты разных направлений, и это «объясняется в первую очередь огромной емкостью,

высокой степенью обобщенности, которой обладает эта <...> образность»[13]. Обращение к мифопоэтическим средствам было связано и с широким распространением религиозных легенд, мифов и апокрифов не только среди интеллигенции, но и среди простого народа. Что касается Есенина, то он еще в 1914 г. обратился к библейской образности с целью обогащения арсенала своих художественных средств. Революция казалась ему, как и многим в то время, явлением всемирного и даже вселенского, космического масштаба и изобразить ее иными средствами тогда поэту еще не представлялось возможным. Революция, убежден Есенин, имеет не только социальный и материальный, но и духовный смысл. «Образ революции как духовного преображения — лейтмотив “библейского” цикла» Есенина, отмечает А. Марченко[14]. «Обращение к религиозным мифам,— пишет А. Карпов,— позволяет Есенину выстраивать достаточно стройную концепцию преображения мира... Есенин и в этих своих поэмах отнюдь не религиозен, но он не может иначе сказать о величии нового мира, рождение которого провозглашено революцией»[15].

Исследователи подчеркивают не только единство, цельность поэтического мира «маленьких поэм», но и его эволюцию: «Каждая из есенинских поэм — словно бы небольшая, но замечательно яркая главка в той картине стремительно изменяющегося мира, которая открывается взору поэта и пишется им» (Карпов)[16]. Об этом же пишет и А. Марченко: «И замысел и стиль цикла складывались постепенно: он одновременно и рос как дерево и строился как “изба нашего мышления” по очень продуманному “философическому” и “инженерному” плану»[17].

Эти особенности «маленьких поэм» 1917–1919 гг. связаны прежде всего со сложностью мировоззрения Есенина послереволюционных лет, с поисками им «вечной правды», объективной истины. «Библейские» поэмы «отражают приливы и отливы есенинских очарований и разочарований и опять — разочарований и очарований с незапрограммированной точностью дневника»[18], хотя, справедливости ради, следует сказать, что *дневник* был *запрограммирован* сменой реальных событий тех лет, которые внесли в творчество не одного Есенина «конфликт <...> раскол между стремлением поэта “обóжить” рожденный революцией новый мир и душою, которую он никак не может склонить к “обожáнию”»[19] жестокостей этого мира, бесчеловечных средств, с помощью которых пытались достичь своих высоких целей.

Эти лиро-эпические поэмы — новый шаг Есенина в художественном отражении мира: «...начатая как произведение монологическое, есенинская “орнаментичная эпопея”, разрастаясь, полифонизируется. (Принцип многоголосья позволял Есенину, не разрывая с лирикой, то есть не перестраивая в корне своей поэтики, предоставить право на песнь, на монолог жителям как уходящей, так и новой Руси.) Итак, не одна исповедь, а множество, не один голос, а сообщество голосов — то отбивающихся от хора, то звучащих в унисон»[20]. Исследователи видят в полифоническом есенинском мире разные голоса (образы). Так, например, А. Марченко, помимо лирического героя, называет еще три главных образа в поэмах Есенина:

«Пророк, звонарь, маленький мирянин — это прежде всего образы объективного плана, но то напряжение, которое поддерживается противоборством этих несливающихся “голосов”, как нельзя лучше оттеняет неустойчивость лирического “я” поэта, ту тревогу, что создается приливами и отливами его “очарований” и “разочарований”»[21].

В «маленьких поэмах» разыгрывается поэтическое действо, нарисованное с помощью евангельских, а также языческих и фольклорных красок, с повторами и неоднократным возвратом на новом витке спирали к прежним образам и картинам. Христос, погибающий в поэме «Товарищ», в «Певущем зове» опять воскресает и проповедует в Новом Назарете. Рядом с ним — сыновья России, «остановившие / На частоколе / Луну и солнце».

В «Отчаре» Есенин рисует огромный весенний мир, где небо и земля соединены «облачным древом»: На земле «пляшет перед взором / Буйственная Русь <...> / Слышен волховский звон / И Буслаев разгул, / Закружились под гул / Волга, Каспий и Дон». Разгулялся «мужик», «обновленный Отчарь» с пикой и силой Аники-воина. И небо — под стать этому исполину, множатся космические и бестиальные образы: «месяц — рыжий гусь», «заря — как волчиха / С осклабленным ртом», «звездная дуга», «алмазные двери / И звездный покров». Это — отражение объективных событий в России, которые не оставляют поэту надежды увидеть рай на земле. Вот почему лирический герой Есенина — человек-растение («ветла при дороге») — обращается к Богу с просьбой взять новую Россию «в небо», где «лунного хлеба / Златятся снопы». Там — небесный рай, там нет предательства — и поцелуй Иуды искренен: «...звон поцелуя / Деньгой не гремит».

Мы видим, как в поэтическом мире художника борются два начала: положительное (тихое, нежное, божественное, растительно-космическое) и отрицательное (буйное, дьявольское, звериное). А в «Октоихе» через образы размножения, рождения нового (земного, звездного и словесного «посева», «колошения», «теления», «рождества») поэт сливает растительное, доброе животное, космическое и божественное в единое — положительное — начало. Здесь и «родина-корова», и солнце — «сноп овсяный», и «лунный рот», и «разум-вол», и «небесный кедр» («Маврикийский дуб»), и «снег-колос», и «млечный пуп», и «облак златоклыкий», и чрево неба, и «корабль звезды», перевозящий с земли на небо души усопших. «Плечьми трясем мы небо, / Руками зыбим мрак / И в тощий колос хлеба / Вдыхаем звездный злак. <...> / Созвездий светит пыль / На наших волосах».

Поэт хочет видеть «отчий край» в небесном раю. Однако для этого еще не настал «час и срок», о котором знает только Бог, «кто все живит и зиждет». Но это время придет. Спасутся только верующие. А лирический герой «мыслит девой», потому что «кто-то тайный тихим светом / Напоил» его глаза; «О, я верю — знать, за муки / Над пропащим мужиком, / Кто-то ласковые руки / Проливает молоком».

Он ждет небесного «дорогого гостя», продолжает верить в растительно-космически-божественное начало в людях, но одновременно все больше ценит теплую, *материнскую*, *божественную* животность: «Отелившееся не-

бо / Лижет красного телка» («Не напрасно дули ветры...», 1917); «Но спокойно светит вместо месяца / Отразившийся на облаке тюлень» («Небо ли такое белое...», 1917); «О край дождей и непогоды... / Неизреченностью животной / Напоены твои холмы» («О край дождей и непогоды...», 1916–1917). Даже Иисус Христос учится у животных: «Вы сходитесь ко мне, твари, за корму, / Научите меня разуму-уму». И они ему отвечают: «Ты иди учись в пустынях да лесах; / Наша тайна отразилась в небесах» («Не от холода рябинушка дрожит...», 1917).

Революционные поэмы «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих» Есенин публикует в эсеровских газетах и журналах, затерянных среди массы периодических изданий. Поэтому критики пишут не о них, а о перепечатываемой в периодике и очередных сборниках дореволюционной лирике.

Позднее Есенин напишет в «Автобиографии»: «Первый период революции встретил сочувственно, но больше стихийно, чем сознательно» (VII (1), 16). В автобиографической заметке «О себе» поэт подчеркнет: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном». Формулируя свое отношение к этим революционным событиям, поэт, закончив фразу «После, когда я ушел из деревни, мне долго пришлось разбираться в своем укладе», продолжает в черновике: «Не будь революции, я, может быть, так бы и засох <...> на религиозной символике [или] развернулся талантом не в ту [и ненужную] сторону» (VII (1), 20, 356).

В 1917–1918 гг. поэт, приняв обе революции, воспевал их в разных произведениях, не раз писал об этом в своих статьях, а потом и в автобиографиях. Не случайны поэтому поэтические, публицистические и иные декларации Есенина и его лирического героя первых революционных лет о близости коммунистам: «Мать моя родина, / Я — большевик». В 1917–1918 гг. он верил в то, что его *космические* замыслы и их стремления построить новый мир совпадают: «Говорят, что я большевик. / Да, я рад зауздать землю». В январе—феврале 1919 г. Есенин, по свидетельству Г. Устинова, даже написал заявление о вступлении в РКП(б) (см.: II, 367; VII (1), 390–391). Однако позже поэт подчеркнет: «В РКП я никогда не состоял, потому что чувствую себя гораздо левее» (VII (1), 10).

Сложной и малоразработанной проблемой являются связи Есенина с эсерами, восприятие поэтом левоэсеровских идей и отражение их в художественном творчестве. В «Автобиографии» 1923 г. он напишет о том, что «работал с эсерами не как партийный, а как поэт. При расколе партии пошел с левой группой и в октябре был в их боевой дружине» (VII (1), 13). В последнее время собран большой документальный материал на эту тему, закладывающий научную основу для дальнейшего ее исследования.

После Октябрьской революции, с ноября 1917 и до конца 1918 г., Есенин пишет и публикует «маленькие поэмы» «Преображение», «Инония», «Сельский часослов», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик» (написан в 1918, фрагмент поэмы напечатан в июле 1919), выпускает поэтические сборники «Голубень», «Преображение», «Сельский часослов»,

второе издание «Радуницы», участвует в коллективных сборниках «Скифы» и «Красный звон».

В «Пришествии» и «Преображении» лирический герой говорит, что путь России-«приснодевы» к новой жизни лежит через муки, страдания, смерть. И второму пришествию Христа «поднят крест», его ждут измена и предательство, он снова один: «Нет за ним апостолов, / Нет учеников... / Опять Его вои / Стегают плетьми / И бьют головою / О выступы тьмы» («Пришествие»). Лирический герой просит Бога «ввести в свой рай» Россию. «Земное в этой системе должно быть “поднято” до небесного — только так может быть обнаружена его подлинная значительность»[22]. Он верит в это чудо, хотя и понимает, что «долог срок до встречи, / А гибель так близка!», ибо однажды люди уже распяли Христа и продолжают проливать кровь друг друга. Вот почему, обращаясь к Богу, поэт говорит: «Лестница к саду твоему / Без приступок. / Как взойду, как поднимусь по ней / С кровью на отцах и братьях?» («Пришествие»).

Здесь тоже стушевано растительное начало. Бытие *оживотнено*: «Облаки лают, / Ревет златозубая высь»; «Над рощею ощенится / Златым щенком луна»; заря-корова, «Русь-телица», «молоко небесное», звезда-малиновка, солнце-кошка, злак — рой пчел и т. д. В «Пришествии» звучит ставшее знаменитым «Господи, отелись!» Дореволюционный есенинский «растительно-космический» мир преобразился, стал космически-бестиальным. Правда, лирический герой по-прежнему верит в чудо нового рождества, «звездного посева».

А революция в России тем временем развивалась по своим железным законам. Началась гражданская война, затем интервенция. И Есенин вновь возвращается к идее *преображения*, спасения Руси через смерть. В «Сельском часослове» (1918) он рисует картину распятия Руси: «На кресте висит / Ее тело». Но поэт не оставляет надежду на то, что она воскреснет и станет «начертательницей Третьего завета» (после Ветхого и Нового) для всего мира:

Радуйся,
Земля!
Деве твоей Руси
Новое возвестил я
Рождение.
Сына тебе
Родит она...
Имя ему —
Израмистил.

Эти картины выражают уже идею мировой и даже вселенской революции, образ которой будет вновь и вновь возникать в «маленьких поэмах» Есенина 1918 г. — в «Иорданской голубице»: «Ради вселенского / Братства людей / Радуюсь песней я / Смерти твоей»; в «Небесном барабанщике»: «Да здравствует революция / На земле и на небесах!» Ради возвышенной цели — «вселенского Братства людей» — Есенин воспевает теперь даже

смерть: «Кто хочет свободы и братства, / Тому умирать нипочем» («Небесный барабанщик»). Поэт вводит новое летосчисление и датирует свои книги в 1918 г. «2-м годом I века». Осенью 1918 г. он пишет трактат «Ключи Марии», в котором подчеркнет: «Мы верим, что чудесное исцеление родит теперь в деревне еще более просветленное чувствование новой жизни» (V, 202).

Есенин принимает активное участие в общественной и литературной жизни Советской России, становится членом многих творческих союзов и организаций (Московский профессиональный союз писателей, Московский союз советских журналистов, Всероссийский союз поэтов, Дворец искусств, Литературно-художественный коммунистический клуб советской секции писателей-художников и поэтов и др.), часто выступает на литературных вечерах, на открытии памятника А.В. Кольцову, в народных клубах с чтением своих стихов.

В этот период он завязывает дружеские связи с пролетарскими поэтами: в соавторстве с М.П. Герасимовым и Н.А. Павлович пишет «Кантату», которую исполняют при открытии Лениным мемориальной доски павшим героям у кремлевской стены. А вместе с теми же соавторами, включая С.А. Клычкова, создает киносценарий «Зовущие зори». Он пытается организовать крестьянскую секцию в Пролеткульте, общается с широким кругом советских литераторов.

Однако его новые произведения и выступления не получают у критиков положительного отклика[23]. Революционные поэмы Есенина чаще всего служат материалом для фельетонов и пародий, а положительно оценивается лишь его «Исус Младенец», вышедший отдельным изданием, да дореволюционная лирика поэта.

Г.А. Бениславская заметила: «В минуты озлобления, отчаяния, когда он <Есенин> себя чувствовал за бортом общественной жизни своей родины, когда осознавал, что не он виноват в этой отрезанности, что он хотел быть с советской властью, что он шел к ней, вплоть до попытки вступить в партию, и не его вина, если его желание не сумели использовать, не сумели вовлечь его в общественную работу, если, как иногда ему казалось и как, пожалуй, фактически и было, его отвергли и оттерли»[24]. Это верно лишь отчасти. Причина временного отхода Есенина от революции лежала значительно глубже.

Пореволюционная действительность оказывалась более сложной и суровой, чем то представлялось поэту. Революция обещала осуществить вековую мечту крестьян: дать им землю. Однако уже летом 1918 г. начинается планомерное наступление на основы крестьянской общины, в деревню направляются продотряды, а с начала 1919 г. — вводится система продразверстки. Рождается политика раскрестьянивания, со временем принесшая страшные плоды: вековечные устои русского крестьянского хозяйствования были разрушены. Крестьяне яростно восставали против непомерных поборов. Страна проходила очередную трагическую полосу своей истории, и созданные в то время произведения Есенина пронизаны мучительными, напряженными поисками смысла происходящего.

Ленин писал: «Октябрьская революция городов для деревни началась с лета и осени 1918 года»[25]. С февраля 1919 г., когда вышли декреты советской власти о переходе от единоличных форм землепользования к коллективным, «товарищеским», Есенин, как и значительная часть крестьянства, не принимает проводимых в деревне преобразований. Еще в «Ключах Марии» (сентябрь—ноябрь 1918) есть строки о том, что советская власть, «марксистская опека» «строит руками рабочих памятник Марксу, а крестьяне хотят поставить его корове. <...> Перед нами встает новая символическая черная ряса, очень похожая на приемы православия, которое заслонило своей чернотой свет солнца истины. Но мы победим ее, мы так же раздерем ее, как разодрали мантию заслоняющих солнце нашего братства» (V, 212).

В 1919–1920 гг., когда прошли и романтический революционный порыв, и надежды на вселенскую «революцию на земле и на небесах» («Небесный барабанщик»), когда жизнь народных масс все ухудшалась и ухудшалась, Есенин от *воспевания* переходит к *неприятию* многих действий большевиков (особенно в отношении многомиллионного крестьянства, в том числе и крестьянской творческой интеллигенции). Поэт вполне осознанно начинает ощущать современный ему период как «эпоху умерщвления личности»: «Мне очень грустно сейчас, — пишет он 11 августа 1920 г. Е.И.Лившиц,– что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь *идет совершенно не тот социализм* (выделено нами. — *Авт.*), о котором я думал, а определенный и нарочитый <...> без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений» (VI, 116). А 7 февраля 1923 г. поэт напишет А.Б. Кусикову еще более определенно: «Я перестаю понимать, к какой революции я принадлежал. Вижу только одно, что ни к февральской, ни к октябрьской, по-видимому, в нас скрывался и скрывается какой-нибудь ноябрь» (VI, 154).

В поэме «Кобыльи корабли» (сентябрь 1919) он высказывает мысль о том, что в период Гражданской войны люди и звери поменялись ролями — беззащитные животные стали человечнее, а люди озверели: «Бог ребенка волчице дал, / Человек съел дитя волчицы» (II, 78). Произошел разрыв единой цепи всего живого, резкое размежевание добра и зла: с одной стороны, добрые растения, животные и даже стихии, а с другой — озлобленные, одичавшие люди. «Сёстры-суки и братья-кобели, / Я, как вы, у людей в загоне», — горестно заявляет поэт устами своего лирического героя. Осуждая братоубийственную войну, несущую людям (да и всему живому) разруху, голод и смерть, Есенин, с его мечтами о нежном и добром человеке, на стороне несчастных, страдающих от людского озверения *меньших братьев*. В отчаянии поэт восклицает: «О, кого же, кого же петь / В этом бешеном зареве трупов?» (II, 78). Ему кажется: «Злой октябрь осыпает перстни / С коричневых рук берез» (II, 79). И это не пейзажная зарисовка! Обращаясь к власть имущим, поэт утверждает: «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего» (II, 77). Есенинский гений прозревает будущее, думает не только о сиюминутном, но и о вечном, о будущих ка-

тастрофических последствиях большевистских преобразований для природы, народа, государства. «Увлечение пролетариатом и пролетарской революцией оказалось непрочно. Раньше, чем многие другие, соблазненные дурманом военного коммунизма, он увидел, что дело не идет не только к Социализму с большой буквы, но даже и с самой маленькой»[26], — так напишет в 1926 г. Вл. Ходасевич.

*
* *

В конце 1919 г. стройный религиозно-мифологический мир Есенина рухнул, но не исчез совсем, а как бы ушел в подтекст есенинского творчества, вобрав в себя главные особенности его мира 1910-х гг. Библейская мифология больше не вдохновляет поэта, и он создает свою, *реалистическую мифологию.* Ее образует система сквозных образов-символов, которыми являются почти все самые обычные слова (*окно, дом, пруд, дорога, вода, лес* и т. п.).

От *воспевания* поэт переходит к *неприятию* «военного коммунизма», жестокостей революции, действий советской власти, особенно в отношении крестьянства, «железному» он противопоставляет «живое». В его стихах исчезает религиозная образность, а на смену *растительной и космической* приходит *животная. Мифопоэтический* мир становится *реалистическим.* Меняется все: пространство, время и движение, система образов, характер лирического героя, композиция, сюжет, стиль и язык творчества.

Начало нового периода жизни и творчества Есенина совпало с созданием им совместно с А. Мариенгофом и В. Шершеневичем литературной группы имажинистов (1919). Едва ли какой-либо факт в творческой биографии Есенина вызывал столько споров, как его имажинизм. Многие исследователи неоднократно предпринимали попытки изъять из творчества Есенина этап его принадлежности к «Ордену имажинистов», выпрямить его поэтический путь, более того, объяснить трагическую гибель Есенина его близостью к имажинистам. Но имажинизм Есенина отличается от имажинизма Шершеневича и Мариенгофа взглядом на роль и значение искусства, на смысл образа. Так, если Шершеневич еще до создания группы культивировал *самоценный образ*, в целом не связанный с другими образами, считая произведение «толпой (каталогом) образов», то Есенин выступал за *«органический образ»,* вплетенный в художественно-философский мир как единую образную систему. В этом смысле Есенин был имажинистом задолго до создания «Ордена»: и в 1911 г. («На бугре береза-свечка / В лунных перьях серебра»), и в 1916 г. («С пустых лощин ползет дугою тощей / Сырой туман, курчаво свившись в мох, / И вечер, свесившись над речкою, полощет / Водою белой пальцы синих ног»).

Несомненно, творческая связь Есенина с имажинистами — закономерный этап его поэтической эволюции. Он говорил И.Н. Розанову в 1921 г.: «Многие думают, что я совсем не имажинист, но это неправда: с самых первых шагов самостоятельности я чутьем стремился к тому, что нашел более или менее осознанным в имажинизме. Но беда в том, что приятели

мои слишком уверовали в имажинизм, а я никогда не забываю, что это только одна сторона дела, что это внешность. Гораздо важнее поэтическое мироощущение»[27]. Другими словами, и в *имажинистских* произведениях он оставался приверженцем цельных органических образов. Да и творчество Есенина двух этих лет значительно сложнее и богаче поэзии его собратьев-имажинистов. Есенинские поэмы «Пантократор», «Кобыльи корабли», «Сорокоуст», «Исповедь хулигана» и стихотворения «Хулиган» (1919), «Я последний поэт деревни...» (1920), «По-осеннему кычет сова...» (1920) и др. поднимают глубинные социально-философские темы, в целом значимые для творчества поэта. Для их художественного решения он использует и усложненную, *имажинистскую* образность.

Свое несогласие с некоторыми положениями левого имажинизма Есенин высказывал уже в эти годы. Так, в статье «Быт и искусство» (1920) поэт пишет:

«Собратьям моим кажется, что искусство существует только как искусство. Вне всяких влияний жизни и ее уклада. <...>

Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ — это уже все.

Но да простят мои собратья, если я им скажу, что такой подход к искусству слишком несерьезный, так можно говорить об искусстве поверхностных напечатлений, об искусстве декоративном, но отнюдь не о том настоящем строгом искусстве, которое есть значное служение выявления внутренних потребностей разума. <...>

Понимая искусство во всем его размахе, я хочу указать моим собратьям на то, насколько искусство неотделимо от быта <...>.

У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласовано все. <...>

Но жизнь требует только то, что ей нужно, и так как искусство только ее оружие, то всякая ненужность отрицается так же, как и несогласованность» (V, 214, 215, 220).

В искусстве, как в революции, Есенина интересовала прежде всего судьба родины и народа. Это был главный есенинский критерий при оценке любых событий и явлений.

*
* *

В результате войн и революций, неурожая и голода к весне 1921 г. в Советской России сложилась тяжелая ситуация. 8–16 марта 1921 г. проходит X съезд РКП(б), который выносит постановление о переходе к «Новой экономической политике», а 21 марта ВЦИК принимает декрет «О замене продовольственной и сырьевой разверстки натуральным налогом».

Есенин сразу почувствовал, что нэп хотя бы немного облегчит жизнь крестьян. И в то же время он по-прежнему, как и в 1919–1920 гг., не принимает большевистский репрессивный режим в целом, с его диктатурой, с его планомерной политикой уничтожения крестьянства как самостоятельной и неповторимой общности.

Еще в предшествующий период Есенин почувствовал себя «последним поэтом деревни», исчезающей по воле большевиков. В написанном в марте—апреле 1920 г. стихотворении «По-осеннему кычет сова...» есть такие строчки:

Скоро мне без листвы холодеть,
Звоном звезд насыпая уши.
Не меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.

Здесь пока Есенин не думает о гибели деревни (или не видит ее). Он пишет о поэте как певце природы, надеется, что вместо него «Новый *с поля* придет поэт, В новом *лес* огласится свисте». Этот *новый* поэт придет именно из деревни, а не из города. А уже в стихотворении «Я последний поэт деревни...», написанном в апреле—мае 1920 г., Есенин, предчувствуя гибель этой природной красоты («На тропу голубого поля / Скоро выйдет железный гость, / Злак овсяный, зарею пролитый, / Соберет его черная горсть»), считает, что вместе с ней исчезнет и истинная поэзия.

С каким поэтическим мастерством рисует Есенин эту картину, противопоставляя *голубое* поле и *овсяный* злак — *черной* горсти *железного* гостя! Как тонко конкретные детали сплавляет он с обобщенными символами («*Злак* овсяный, *зарею* пролитый»), подчеркивая тем самым вселенский смысл, космическое значение сельской природы.

А в начале 1921 г. Есенин, продолжая тему роли хлеба как основы жизни, пишет стихотворение «Песнь о хлебе», изображая фантастическую борьбу железного с живым: «Режет серп тяжелые колосья, / Как под горло режут лебедей»; «И цепами маленькие кости / Выбивают из худых телес»; «Все побои ржи в припек окрасив...». Это умерщвление живого и есть, по Есенину, источник всех бед. Так возможное будущее уничтожение деревенского мира, крестьянского космоса может стать всеобщей катастрофой, привести к общечеловеческому озлоблению и ненависти. Но тем самым Есенин уже как бы и снимает часть вины с режима большевиков, так как не всё зависит от властей — есть мировые законы, не подвластные людям («*Все мы*, все мы в этом мире *тленны*», «Что-то *всеми навек утрачено*»).

И в то же время поэт продолжает обвинять большевистский режим (в образе города, техники, цивилизации) в уничтожении деревенского уклада жизни. Вот два стихотворения, написанных в 1921 г.: «Мир таинственный, мир мой древний...», имевшее раньше заголовок «Волчья гибель», и «Сторона ль ты моя, сторона!..». В первом из них проводится идея борьбы с существующим режимом «дьявольской» власти, опирающейся на «звериные права»: «Но отпробует вражеской крови / Мой последний смертельный прыжок». И конечно, это связано с политическими событиями 1921 г.: в марте было подавлено Кронштадское восстание, 25 августа по постановлению ЧК был расстрелян Н.С. Гумилев, летом в Самарской, Тамбовской и др. областях вспыхивают многочисленные крестьянские восстания, о которых Есенин мог непосредственно слышать во

время почти десятидневной стоянки вагона Г. Колобова в Самаре, когда они ехали в Ташкент.

Второе стихотворение, написанное, по свидетельству Г.А. Бениславской, осенью 1921 г., говорит о тщетности борьбы с властью: «...прозревшие вежды / Закрывает одна лишь смерть».

Продолжая обращаться к вечным законам жизни, Есенин создает в 1921 г. еще одно стихотворение — шедевр русской и мировой лирики «Не жалею, не зову, не плачу...». В нем поэт, подчиняясь естественному закону живой природы («Все мы, все мы в этом мире тленны»), благословляет все, «что пришло процвесть и умереть».

Таким образом, с введением нэпа в 1921 г., под влиянием реальных событий изменяется и мировоззрение Есенина. Он начинает сопоставлять разные точки зрения своих героев (Пугачева, Хлопуши — и Бурнова, Творогова; лирического героя — и лироэпических персонажей; в поэзии — и в публицистике), приходя к большей полифоничности своего художественного мышления.

В 1922 г. Есенин пишет еще пять стихотворений («Всё живое особой метой...»; «Не ругайтесь! Такое дело!..»; «Я обманывать себя не стану...»; Да! Теперь решено. Без возврата...»; «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»). Здесь через лирического героя и его кабацкое окружение он показывает, как, доведенный большевистским режимом до отчаяния, все ниже и ниже опускается на дно жизни российский народ, «захлебнувшийся лихой самогонкой». Причем вначале «отважный и гордый» «забияка и сорванец», лирический герой с окровавленной душой пока еще верит: «Это к завтраму все заживет» (I, 156). Во втором стихотворении лирический герой в духе имажинизма прикидывается «забулдыгой», валяющим дурака. Стихотворение «Я обманывать себя не стану...» развивает этот образ («шарлатана», «скандалиста», «уличного повесы», «озорного гуляки»). Но второй план стихотворения говорит совсем о другом: здесь Есенин как бы мимоходом, методом от противного, обвиняет преступный режим: «Не злодей я и не грабил лесом, / Не расстреливал несчастных по темницам», — и делает вывод, что ему ближе животные, а не такие вот люди, руки которых обагрены кровью жертв. В следующем стихотворении лирический герой, чтобы «не увидеть хужего» (I, 159), уходит из деревни («Без возврата / Я покинул родные поля») в «город вязевый» и погружается в «жуткое логово» кабака (I, 167—168), «жарит спирт» с бандитами и проститутками. И ярким обобщающим, итоговым произведением этого своеобразного цикла является последнее стихотворение — «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...».

«Самогонного спирта река» захлестнула всю страну, не только «соломой пропахшего мужика», но и рабочего, и интеллигента, потому что «октябрь суровый / Обманул их в своей пурге». Так исподволь, через, казалось бы, частный случай — кабацкая сцена с участием лирического героя, — локальные образы («Вспоминают московскую Русь»; «россы», «Гармонист поет про Волгу и про Чека»; «киргизские степи»; «дурашливые, юные, /

Что сгубили свою жизнь сгоряча») Есенин вновь и вновь подвергает горестному сомнению большевистский строй и верит в «непокорность» народа: «Нет! таких не подмять, не рассеять!»; «И уж удалью точится новой / Крепко спрятанный нож в сапоге».

Говоря о четком делении жизненного и творческого пути Есенина на определенные отрезки, следует учитывать то обстоятельство, что новые произведения создавались в одном периоде, выражая конкретные переживания поэта этого отрезка времени, а публиковались часто совсем в другом, когда он уже «и чувствовал и мыслил по-иному» (II, 124). Кроме того, на каждом этапе Есенин, как правило, включал в выходящий в это время сборник произведения всех предшествующих периодов. Вот, например, его авторские сборники 1921–1922 гг., напечатанные до отъезда за границу: «Преображение», «Радуница», «Исповедь хулигана», «Трерядница»; коллективные сборники: «Имажинисты», «Золотой кипяток», «Звездный бык», «Конский сад: Вся банда». А состав этих сборников — от «Чую радуницу Божью...» и «Миколы» до «Сорокоуста» и «Песни о хлебе». Поэтому критике было трудно определить позицию Есенина в каждый конкретный отрезок времени.

10 мая 1922 г. Есенин вместе с Айседорой Дункан отправился за границу (Германия, Франция, Бельгия, Италия, США), где пробыл до конца июля 1923 г. Часто писали, что во время заграничного путешествия поэт только «хулиганил и пьянствовал», «похабничал и скандалил». А он болел душой не только за народ, но и за тысячелетнее Российское государство: его, даже порабощенное большевиками, он защищал перед эмигрантами. Так, в одном из интервью в мае 1922 г. в Берлине Есенин говорил: «Я люблю Россию. Она не признает никакой иной власти, кроме Советской. Только за границей я понял совершенно ясно, как велика заслуга русской революции, спасшей мир от безнадежного мещанства» (VII (1), 346).

Лола Кинел, сопровождавшая Дункан и Есенина в их поездке по Западной Европе, вспоминает, как в Венеции они плыли на гондоле, пели русские песни и поэт, перед этим рассказывавший о своем детстве, «снова начал говорить о России. Но теперь это был другой Есенин. Другой, поэт, казавшийся простым и наивным и в то же время мудрым, которого я видела всего час или два, исчез. Это был обычный Есенин, каким я его знала: вкрадчивый, уклончивый, прикидывающийся дурачком, но и весьма скрытный — в его глазах блестела хитринка <...>».

По словам Лолы Кинел, Есенин объяснил, что Ленин «уже почти год, как умер, но мы не можем это разглашать, иначе большевизм мгновенно рухнет. <...> Об этом должны объявить с недели на неделю, но откладывают до тех пор, пока мы не найдем сильного вождя. Большевизм не может существовать без сильного человека»[28].

Про другого большевистского лидера Есенин, по словам Романа Гуля, говорил в Берлине так: «Не поеду в Москву... не поеду туда, пока Россией правит Лейба Бронштейн. <...> он правит Россией, а не должен ей править»[29].

А в варианте стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», приведенном Г.А. Бениславской, мысль о правителях России, не думающих о русском народе, еще больше проясняется:

Одолели нас люди заезжие,
А своих не пускают домой.

<...>
Жаль, что кто-то нас смог рассеять
И ничья непонятна вина.

До 1923 г. поэт относился негативно к созданной человеком *второй природе* как к чему-то постороннему, существующему в Америке, но нежелательному и гибельному для России, для есенинской «Голубой Руси»:

Идет, идет он, страшный вестник,
Пятой громоздкой чащи ломит.

<...>
О, электрический восход,
Ремней и труб глухая хватка,
Се изб древенчатый живот
Трясет стальная лихорадка!
(«Сорокоуст», 1920)

Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

<...>
Стынет поле в тоске волоокой,
Телеграфными столбами давясь.
(«Мир таинственный, мир мой древний...», 1921)

Перелом в сознании и творчестве поэта, наступивший с началом нэпа, закрепляется во время его поездки в Европу и Америку, когда Есенин воочию увидел этот «Железный Миргород». И хотя он не сразу принял его, однако с этого времени начал сознавать историческую неизбежность его существования не только на Западе, но и в «деревянной Руси». В очерке «Железный Миргород», опубликованном после поездки за границу, Есенин писал: «С этого момента я разлюбил нищую Россию <...>. С того дня я еще больше влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не близок коммунистам как романтик в моих поэмах, — я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, близок и в своем творчестве». В 1924 г. это положительное отношение к «каменной и стальной» России отражено во многих стихотворениях и поэмах Есенина («Стансы», «Письмо деду» и др.): «Я полон дум об индустрийной мощи».

Путь лирического героя поэта не всегда и не во всем совпадает с путем его страны. Реальная жизнь России проходит в поэзии Есенина 1920-х гг. исторические этапы: Гражданская война (1918–1921), нэп (1921–1923), начало строительства социализма (1924–1925). Характер же есенинского лирического героя эволюционирует иначе: в 1919–1923 гг., не принимая революционных преобразований в деревне, он «хулиганил и пьянствовал», что отразилось в книгах «Исповедь хулигана» (1921), «Стихи скандалиста» (1923), «Москва кабацкая» (1924), а также в циклах «Мреть» и «Песни забулдыги» (оба — 1922). В конце 1923 г., охваченный «голубым пожаром» любви, лирический герой каялся в своих ошибках (цикл «Любовь хулигана»), в 1924–1925 гг. пересматривал свое негативное отношение к тому, «что случилось, что сталось в стране», приветствуя положительные перемены в деревне и в городе, но и критикуя отрицательные стороны нового строя («маленькие поэмы»: «Баллада о двадцати шести», «Ленин...», «Мой путь»; «большие поэмы»: «Страна Негодяев», «Песнь о великом походе» и др.).

В стихотворении «Неуютная жидкая лунность...» (1925), используя прием контраста, поэт сравнивает «бедную, нищую полевую Русь» времен его «резвой юности» с «каменной и стальной» Россией будущего. И если раньше он любовался сельскими пейзажами, то теперь «даже яблонь весеннюю вьюгу» он «за бедность полей разлюбил». Свет луны, многократно воспетый поэтом, теперь кажется ему «чахоточным», «лунность» — «неуютной и жидкой», любимые его березы и тополя своим прекрасным нарядом еще сильнее оттеняют бедность и нищету полевой России. Как итог звучит последнее четверостишие:

И, внимая моторному лаю
В сонме вьюг, в сонме бурь и гроз,
Ни за что я теперь не желаю
Слушать песню тележных колес.

Старую Россию, которая «волочилась сохой по полям», поэт, «любя, проклинал не один», но и к новой его отношение было сложным: «Радуясь, свирепствуя и мучась, / Хорошо живется на Руси» («Спит ковыль. Равнина дорогая...»). Есенин, с одной стороны, противопоставляет «прошлое» и «настоящее» («песня тележных колес» — и «моторный лай», «бедная, нищая Русь» — и «мощь родной стороны»; «белая липа», «соловьиный рассвет» — и «нездоровое, хилое, низкое»; бури, грозы — и «тих мой край»), а с другой — принимает жизнь во всех ее проявлениях: «Принимаю, что было и не было», «Принимаю, приди и явись», «Принимая счастливый удел...».

* * *

После Февральской революции 1917 г. в есенинском человеке (в соответствии с поэтическим мышлением Есенина) борются два начала: расти-

тельное и животное, человек-растение (слабый и неподвижный, приросший к земле) и человек-зверь (сильный и мобильный).

Впечатляющее проявление этой борьбы — в поэме «Пугачев» (1921). Вождь крестьянского восстания и его сподвижники вначале считают, что люди — «дикие звери» и в этом их сила. Так, Пугачев говорит Караваеву:

Я значенье мое разгадал...
<...>
Долгие, долгие тяжкие года
Я учил в себе разуму зверя...
Знаешь? Люди ведь все со звериной душой, —
Тот медведь, тот лиса, та волчица, —
А жизнь — это лес большой,
Где заря красным всадником мчится.
Нужно крепкие, крепкие иметь клыки.

Здесь же он сообщает собеседнику: «в груди у меня, как в берлоге, / Ворочается звереньшем теплым душа».

Пугачев считает, что такими людей создала природа: «Не с того ли так свищут монгольские орды / Всем тем диким и злым, что сидит в человеке?» Эту точку зрения разделяет и самый ярый приверженец Пугачева — Хлопуша: «Завтра ж ночью я выбегу волком / Человеческое мясо грызть». Увидев его, Зарубин замечает, что у него глаза, «Как два цепных кобеля, / Беспокойно ворочаются в соленой влаге». По словам Хлопуши, и «Для помещика мужик — / Всё равно что овца, что курица». Пугачевцам он говорит: «Вы бесстрашны, как хищные звери». Сами же они дикими зверями и хищными птицами считают дворян. А Пугачев не только людей сравнивает с животными, но и деревни представляются ему жабами: «Пучились в сердце жабьи глаза / Грустящей в закат деревни». Так же считает и сторож. В драме *оживотниваются* и отдельные органы человека-зверя: головы-кошки, глаза-кобели, «воют слухи, как псы у ворот», душа-медвежонок. По воле автора «теплый звереныш» (душа Пугачева) превращается в «околевшего медвежонка» (душу Бурнова, о которой говорит Чумаков). Образ человека-дикого зверя как существа подвижного, способного к борьбе, как образ из «пастушеского» быта особенно широко представлен в сценах, где говорится о подготовке восстания.

Но вот мятеж подавлен, Пугачев предан своими сподвижниками. Для Есенина такой финал может означать, что образ человека-дикого зверя оказался несостоятельным. Этому образу Есенин противопоставляет образ человека-растения, существа нежного и доброго (образ из земледельческого ряда).

Уже при первом появлении Пугачева в пьесе сторож спрашивает его: «Отчего, словно яблоко тяжелое, / Виснет с шеи твоя голова?» Яблоко — как бы зародыш образа человека-дерева. Устами сторожа Есенин обосновывает *растительную* точку зрения на человека:

Видел ли ты,
Как коса в лугу скачет,
Ртом железным перекусывая ноги трав?
Оттого, что стоит трава на корячках,
Под себя коренья подобрав.
И никуда ей, траве, не скрыться
От горячих зубов косы.
Потому что не может она, как птица,
Оторваться от земли в синь.
Так и мы! Вросли ногами крови в избы,
Что нам первый ряд подкошенной травы?
Только лишь до нас не добрались бы,
Только нам бы,
Только б нашей
Не скосили, как ромашке, головы.

Здесь в образной форме показана суть *земледельческой* психологии крестьянства. Тяжелое положение («Всех связали, всех вневолили, / С голоду хоть жри железо») толкает крестьян к бунту, но их *растительная* психология не дает им «оторваться от земли», она служит причиной и поражения восстания, и предательства пугачевцев. Есенин считает, что эту крестьянскую психологию очень трудно изменить («Человек в этом мире не бревенчатый дом, / Не всегда перестроишь наново...»). Однако, как уже было сказано, Пугачев считает, что люди не «растения», а «животные» (у него даже растения *оживотнены: молоко соломенное ржи, рысца овса, кустов деревянный табун* и др.), и он надеется поднять на борьбу вросшее корнями в землю крестьянство, символом которого является трава.

Вторая картина драмы начинается походом «калмыцких кибиток»: «Потянулись они в свою Монголию / Стадом деревянных черепах». Значит может «трава», т. е. человек-растение (крестьяне), «как птица, / Оторваться от земли в синь», как человек-животное. Но люди пока, как видим, не «птицы», а «черепахи», не летят, а ползут, их нелегко подвигнуть на бунт. Силы повстанцев растут, крепнет их вера в образ человека-зверя, способного сдвинуться с насиженного места. И потому Караваеву в третьей картине даже деревья представляются птицами. Именно здесь Пугачев излагает Караваеву свою концепцию человека-зверя («Люди ведь все со звериной душой») и сожалеет о том, что этого не понимает основная масса его сподвижников:

Бедные, бедные мятежники,
Вы цвели и шумели, как рожь.
Ваши головы колосьями нежными
Раскачивал июльский дождь.
Вы улыбались тварям...

Четвертая, пятая и шестая картины пьесы наполнены бестиальными и зооморфными образами (*туман, как стада барашковые; ветер — мокрая*

цапля, все живое — жабы): «По-звериному любит мужик наш на корточки сесть / И сосать эту весть (о Петре III. — *А. З., Т. С.*), как коровьи большие сиськи»; «Месть щенками кровавыми щенится». Все это передает торжество пугачевской концепции человека-зверя. Но уже в шестой картине пугачевец Зарубин, обращаясь к восставшим: «Эй ты, люд честной да веселый, / Забубенная трын-трава», роняет пророческие слова, которые явно противоречат концепции Пугачева. Восставший люд, по мнению Зарубина, не звери, а трава, та самая «трава», которая «стоит на корячках». А это значит, что Пугачеву с ними не победить: они не могут оторваться от земли, они пассивны и слабы. Об этом же говорят и «страшные знамения»: «с пробитой башкой ольха»; «Луны лошадиный череп / Каплет золотом сгнившей слюны»; «сидит дымовая труба, / Как наездник, верхом на крыше». «Быть беде! Быть великой потере!»

И действительно, седьмая картина пьесы рисует жестокое поражение восставших. В разговоре Чумакова, Бурнова и Творогова четко вырисовывается образ человека-растения. Сначала этот мотив звучит робко:

Выйдешь в поле, зовешь, зовешь,
Кличешь старую рать, что легла под Сарептой,
И глядишь и не видишь — то ли зыбится рожь,
То ли желтые полчища пляшущих скелетов.

Затем яснее:

Яблоновым цветом брызжется душа моя белая,
В синее пламя ветер глаза раздул.
Ради Бога, научите меня,
Научите меня, и я что угодно сделаю,
Сделаю что угодно, чтоб звенеть в человечьем саду!

И наконец, Творогов прямо говорит, что они «старые листья», а не звери. Зреет план предательства со стороны сподвижников Пугачева.

Восьмая картина передает торжество человека-растения, флороморфизма, растительных образов:

Есть у сердца невзгоды и тайный страх
От кровавых раздоров и стонов.
Мы хотели б, как прежде, в родных хуторах
Слушать шум *тополей и кленов.*
Есть у нас роковая зацепка за жизнь,
Что прочнее канатов и проволок...
Не пора ли тебе, Емельян, сложить
Перед властью мятежную голову?!

Все равно то, что было, назад не вернешь,
Знать, недаром листвою октябрь заплакал...

А для Пугачева — это зловещий *образ осени*, которая «подкупила» мятежников и «Хочет, чтоб сгибла родная страна / Под ее невеселой холодной улыбкой».

В конце пьесы устами одного из своих героев Есенин говорит (в противоположность тому выводу, к которому он пришел в 1919 г.) о крахе, несостоятельности образа человека-зверя и торжестве *растительного*, доброго и нежного начала в людях:

Слава Богу! конец его (Пугачева. — *А. З., Т. С.*) *зверской* резне,
Конец его злобному *волчьему* вою.
Будет ярче гореть теперь *осени* медь,
Мак зари черпаками ветров не выхлестать.

Так Есенин развенчивает концепцию человека-животного, осуждает жестокое, звериное начало в людях, особенно сильно проявившееся в период революции и Гражданской войны. А ведь еще совсем недавно, в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...» (1921) поэт сравнивал своего лирического героя именно с волком.

Мысль о том, что человек — это «растение», доброе и нежное существо, подтверждает и анализ черновиков драмы, в которых остались не использованные в основном тексте зооморфные образы («голод *собакой* скулил в желудке»; люди блеют, как *овцы*). Можно предположить, что в начале работы над «Пугачевым» (ноябрь—декабрь 1920 г.) Есенин придавал образу человека-животного большее значение, чем образу человека-растения, о чем говорят строки, которые поэт исключил из произведения:

Полюбилась душе моей жизнь простая,
Понял я, что вот здесь над степным пустырьем
Лучшим сыном земли человек вырастает,
Вместе пищу и дружбу деля со *зверьем*.

<...>

Я — законный хозяин страны Российской,
Как бездомная *собака* бродил по земле.

<...>

...крестьянскую Русь
Чтут дворяне за *скот* иль еще того хуже...
(Варианты к поэме «Пугачев» — III, 334, 335)

Образу человека-зверя Есенин уделял внимание во многих стихотворениях этого времени и в драматической поэме «Страна Негодяев» (1923). Причем в этой поэме автор вкладывает бестиальные образы в основном в уста Номаха, близкого лирическому герою Есенина 1919—1923 гг.:

...человеческая жизнь
Это тоже двор,
Если не королевский, то *скотный*.

<...>
Все вы носите *овечьи* шкуры,
И мясник пасет для вас ножи.
Все вы *стадо*!
Стадо! *Стадо*!

Государство он называет «договором *зверей* окраски разной».

Образ человека-зверя не исчезает из художественного мира Есенина 1920-х гг., но поэт теперь относит его к людям из враждебного лагеря. Так, комиссар Рассветов называет американских бизнесменов-авантюристов «неуничтожимой *молью*», «гнилой *рыбой*». А один из его собеседников говорит:

Ну конечно, в *собачьем* стане,
С философией жадных *собак*,
Защищать лишь себя не станет
Тот, кто навек дурак.

Но и образ человека-растения в поэтическом мире Есенина 1922–1923 гг. меняется. Убедив себя, что человек — это растение, причем, растение слабое и беззащитное, существо бренное и смертное, Есенин в этот период много пишет о медленном увядании человека-растения: «Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым».

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвесть и умереть.
(«Не жалею, не зову, не плачу...», 1921)

«Вот так же отцветем и мы / И отшумим, как гости сада...» («Мне грустно на тебя смотреть...», 1923). Это увядание «человека-растения» предстает не как насильственная смерть, связанная с гибелью «деревянной Руси» и ее певца, а как естественный уход из жизни всего живого в соответствии с законами природы. В есенинском понимании жизнь человека подобна жизни цветов: она зарождается, цветет и отцветает. Сходные идеи, мотивы и образы выделяют у него многие есениноведы. Например, А. Микешин писал, что Есенин «наиболее часто, настойчиво и последовательно обращается к мотивам цветения и увядания. Это не "деталь пейзажа", не "изобразительно-выразительное средство" или "поэтический прием" (вроде олицетворения и метафоры). Нет, эта, по словам Есенина, "узловая завязь человека с миром природы" выражает своеобразную философско-эстетическую концепцию жизни, уходящую своими истоками в древнейшую форму русской поэзии — народное творчество»[30].

Эволюция художественно-философской концепции человека в творчестве Есенина наиболее полно и глубоко выражена им в поэме «Цветы»

(1924), которую сам поэт называл «философской вещью» (VI, 195), в стихотворении «Цветы мне говорят — прощай...» (1925) и в некоторых других произведениях последних лет: « А люди разве не цветы? <...> Цветы людей и в солнь и в стыть / Умеют ползать и ходить. <...> Цветы ходячие земли!» («Цветы»). Речь здесь идет о людях-цветах как идеале Есенина. Поэт делает вывод, что человек по своей природе, по своей природной сути и историческому предназначению *должен быть* прекрасным «цветком неповторимым».

Но в реальной жизни цветы (и люди-цветы) бывают разные: «Я не люблю цветы с кустов, / Не называю их цветами. <...> / Я только тот люблю цветок, / Который врос корнями в землю» («Цветы»). Следовательно, более симпатичным для поэта является человек-цветок, «который врос корнями в землю», т. е. связан со своей почвой, землей, родиной, а не оторван от них, не смотрит на мир с высоты «куста».

Но здесь, возможно, есть и другой смысл деления цветов (и людей-цветов) на истинно-прекрасные, которые, отцветая, умирают, и на «цветы с кустов», которые, отцветая, дают плоды, продолжающие жизнь цветов:

И на рябине есть цветы,
Цветы — предшественники ягод,
Они на землю градом лягут,
Багрец свергая с высоты.

Они не те, что на земле.
Цветы рябин другое дело.
Они как жизнь, как наше тело,
Делимое в предвечной мгле.

Религиозно-философская мысль конца XIX — начала XX вв. разделяла прекрасно-вечное, неделимое, невоспроизводящее себе подобных, с одной стороны, и несовершенное, смертное, «делимое в предвечной мгле»: «Есть дилемма: или создание совершенной, вечной индивидуальности, или дробление индивидуальности и создание многих несовершенных и смертных индивидуальностей. Человек не в силах стать личностью, индивидуальностью, достигнув совершенства и вечности, и потому как бы передает потомству своему дальнейшее совершенствование, в рождении заглушает муку неосуществленной индивидуальности, непреодоленного разрыва, недоступной вечности»[31]. И здесь Есенин полифоничен, и здесь он решает проблему: в чем же суть человека — в неповторимости или в преемственности, в продолжении своего рода.

Впрочем, в поэме «Цветы» он воспевает не цветы вообще, а «красные цветы», которые ведут борьбу с другими людьми-цветами:

Я видел, как цветы ходили,
И сердцем стал с тех пор добрей,

Когда узнал, что в этом мире
То дело было в октябре.

Цветы сражалися друг с другом,
И красный цвет был всех бойчей.
Их больше падало под вьюгой,
Но все же мощностью упругой
Они сразили палачей.

Поэт понимает необходимость борьбы с «цветами-палачами», «цветами с кустов», оторванными от родной почвы. Он сознаёт неизбежность жертв в борьбе, которая ведется за утверждение на земле человека — «красного цветка». При этом люди-цветы уже не слабы и беззащитны (как это было в есенинской поэзии сразу после Февральской революции), а мужественны и сильны:

Октябрь! Октябрь!
Мне страшно жаль
Те красные цветы, что пали.
Головку розы режет сталь,
Но все же не боюсь я стали.

Цветы ходячие земли!
Они и сталь сразят почище,
Из стали пустят корабли,
Из стали сделают жилища.

Так возникает образ идеального человека, сочетающего в себе нежность, красоту и доброту «цветка неповторимого» и мужество, силу, отвагу и буйство космических стихий: это как бы синтез двух ипостасей прежнего есенинского человека — растительной и космической (человек-растение и человек — «чаша космических обособленностей»), человек — *космический* цветок. Подтверждение этому мы находим и в оценке поэмы «Цветы» самим Есениным: «Ее нужно читать так: выпить немного, подумать о звездах, о том, что ты такое в пространстве и т. д., тогда она будет понятна» (VI, 195). Здесь подчеркнуто, что поэма — о человеке, о его сущности, о его месте в истории, в природе, во вселенной.

Это уже новый Есенин, который, переболев многими болезнями людскими, перепробовав разные отмычки к тайне души человека (отсюда и название его трактата 1918 г. — «Ключи Марии», т. е. ключи души), наконец понял его сущность. Он понял, что каждый человек — это феномен, бесценная индивидуальность, со смертью которой гибнет, уходит навсегда нечто неповторимое, невосполнимое:

Неповторимы ты и я.
Помрем — за нас придут другие.

Но это все же не такие —
Уж я не твой, ты не моя.

Почти через год в стихотворении «Цветы мне говорят — прощай...», написанном по мотивам поэмы «Цветы», Есенин выделил, казалось бы, противоположную мысль:

И потому, что я постиг
Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, —
Я говорю на каждый миг,
Что все на свете *повторимо.*

Не все ль равно — придет другой,
Печаль ушедшего не сгложет,
Оставленной и дорогой
Пришедший лучше песню сложит.

Но это кажущееся противоречие. Здесь поэт выступает тонким диалектиком: каждый отдельный человек неповторим и смертен, но в связях с миром, с другими людьми, с человечеством, в их памяти, а также в своих земных делах и поступках (хотя бы в области любви и творчества) человек бессмертен, бессмертно человечество в бесконечной смене, связи и преемственности поколений:

И, песне внемля в тишине,
Любимая с другим любимым,
Быть может, вспомнит обо мне
Как о цветке *неповторимом.*
(«Цветы мне говорят — прощай...»)

И потому, что я постиг,
Что мир мне не монашья схима,
Я ласково влагаю в стих,
Что все на свете *повторимо.*
(«Цветы»)

В творчестве Есенина существует своя, художественная диалектика. Это выражается во многих оксюморонах: «тоска веселая», «грустная радость», «грусть в кипении веселом!» и др., в поэтических формулах: «Розу белую с черною жабой / Я хотел на земле повенчать. <...> / Но коль черти в душе гнездились — / Значит, ангелы жили в ней» («Мне осталась одна забава...», 1923); «В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей» («До свиданья, друг мой, до свиданья...», 1925) и др. Поэт был диалектичен во всем своем творчестве. На этом основаны и его полифонизм, и эволюция есенинского художественно-философского мира и образа человека в нем.

Есенинский человек — космический «цветок неповторимый» — сродни горьковскому Человеку с большой буквы («Человек», «На дне»). И даже промежуточные образы человека в поисках его идеала у них сходны: человек — «животное», «растение», «звезда» (М. Горький. «Человек»). Эти же этапные образы человека на пути к идеалу мы видим и у Блока:

«...человек становится ближе к стихии <...> Человек — животное; человек — растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной; черты первобытной нежности — тоже как будто не человеческой, а растительной. Всё это — временные личины, маски, мелькание бесконечных личин. Это мелькание знаменует собою изменение природы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек...» Но в отличие от Есенина Блок предлагает свое решение этой проблемы — в духе своего мышления и творчества: «...человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в *артиста*, говоря языком Вагнера»[32].

Есенинские люди — *космические* цветы — сродни и пришвинскому человеку: «Человек, организуясь в веках, захватывает в состав своего тела всю природу, во всем ее составе, как вселенную, и так, что части, более близкие к животным и растениям, называются телом, а части, более близкие к самому человеку или к тому, что нет в природе остальной и присуще только ему, называются душой»[33].

Можно указать в этом отношении и на сходство Есенина с ранним Маяковским, лирический герой которого — «маленький, как великий океан» («Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916), — то перекинется радугой, то хвост завьет кометою, он идет по вселенной, и «Гремит, приковано к ногам, ядро земного шара» («Человек», 1916–1917), его отец — солнце, земля — сестра, луна — жена. Он идет хозяином по вселенной: «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!» Обращаясь к «грядущим людям», поэт говорит: «Вам завещаю я сад фруктовый моей великой души» («Ко всему», 1916).

Человек Горького, человек-«артист» Блока, человек-«великое существо» Пришвина, человек-великан Маяковского и человек-*космический* «цветок неповторимый» Есенина — всё это «родственные души», поэтические формулы, выражающие поиски сущности нового человека XX века русскими художниками слова.

Однако это — идеал Есенина, а реальный человек — значительно сложнее («Человек не бревенчатый дом, / Не всегда перестроишь наново»), и поэт продолжает более углубленное исследование человеческой души, особенно на примере своего лирического героя в стихотворениях и поэме «Черный человек» и лироэпических персонажей в больших поэмах.

*
* *

Наиболее крупными есенинскими произведениями последнего периода его творчества являются поэмы «Анна Снегина» (1925) и «Черный человек» (1925), а также поэтический цикл «Персидские мотивы» (1924–1925).

К своему Востоку Есенин шел исподволь и сознательно в течение целого ряда лет. Он был глубоко убежден в том, что древневосточная классическая литература необходима ему для совершенствования поэтического мастерства («я еду учиться»). Замысел цикла «Персидские мотивы», включающего 15 стихотворений, возник в результате поездок Есенина в Ташкент в 1921 г., когда он увидел настоящий Восток, и в Закавказье в 1924–1925 гг. Главная тема цикла — тема любви: к женщине, к родине, к природе, к Востоку и его древней поэзии.

По сравнению с предшествующими есенинскими произведениями (особенно в «Москве кабацкой») любовь в «Персидских мотивах» выступает в романтическом ореоле. Поэт щедро использует традиционные художественные символы персидской лирики (*соловей, луна, кипарис, роза, флейта, Коран, чадра, шальвары,* такие имена и названия, как *Саади, Хаям, Фирдоуси, Шираз, Тегеран, Багдад, Босфор, Хороссан* и др.). В «Персидских мотивах» немало лежащих на поверхности параллелей с классическими образцами восточной поэзии: множество раз варьируемые образы соловья и розы (Саади, Хафиз), сравнение влюбленного с нищим (Саади), разговор с цветами (Руми) и т. д. Но Восток в цикле Есенина — только романтический фон лирического повествования, главным героем которого является русский поэт, рязанец. Отсюда употребление специфически русских разговорных слов и сочетаний в *восточных* стихотворениях: *незадаром, нынче, страшно похожа; угощай, да не очень; дела нет, сроду не пел* и т. д.

Любовь к России явственно ощутима в каждом стихотворении. В открывающем цикл «Улеглась моя былая рана...» память о родине — это противопоставление русских обычаев чуждым поэту нормам морали («Мы в России девушек весенних / На цепи не держим, как собак, / Поцелуям учимся без денег, / Без кинжальных хитростей и драк»), но уже в третьем стихотворении цикла «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..») — глубокая тоска по родным полям и далекой северянке.

Цикл последовательно развивает приемы метафорического стиля. Метафоры здесь подвижны, динамичны. Иногда по собственным моделям поэт образует новые:

1916 г.	1924 г.
На закат ты розовый похожа И, как снег, лучиста и светла.	Ну, а этой за движенья стана, Что лицом похожа на зарю...

Мотив русской *тальянки* также становится своеобразной метафорической принадлежностью цикла, символом далекой родины. В начальных стихотворениях этого мотива нет совсем, но затем, появившись, он усилива-

ется («У меня в душе звенит тальянка») и становится все более настойчивым («Заглуши в душе тоску тальянки»).

Характерную особенность «Персидских мотивов» составляют лирические повторы как средство усиления эмоциональной выразительности. Поставленные в начале метрической единицы повторяющиеся слова образуют анафору. В цикле встречаются синтаксические (анафорический параллелизм), лексические, строфико-синтаксические анафоры с преобладанием первых. Особенно часто анафора используется поэтом в наиболее драматическом из стихотворений цикла — «Отчего луна так светит тускло...», где повторяющиеся слова и звуки задерживают внимание читателя на фразах, несущих особую смысловую нагрузку.

Выразительная звукопись есенинского стиха так же естественна, как естественна она в народных песнях. Особенную звуковую выразительность придают «Персидским мотивам» характерные для этого цикла повторения в соседних словах одних и тех же гласных звуков, продление гласных одного звукового ряда. Следует оговориться, что подобные звукоряды — не монополия только «Персидских мотивов». Роль гласных в поэтическом языке Есенина 1910–1925 гг. явственно ощутима, в основном это гармония звуков [о], [у], [и], реже — [е], еще более редко — [а]. Есенинский стих с самого начала поэтического пути автора сложился как напевный, эмоционального типа, и тенденция к продлению гласных одного звукового ряда прослеживается во многих стихотворениях поэта. Но именно для восточных стихов Есенина с их оптимистическим звучанием характерна гармония звука [а] — открытого, радостного, мажорного, что можно проиллюстрировать на примере любого из 15 стихотворений цикла:

Свет вечерний *шафранного края* (а-а)
Спой мне песню, *моя дорогая* (а-а)
Лунным светом *Шираз осиянен* (а-а)
Заучи эту *заповедь вкратце* (а-а)
Ведь и так коротка наша жизнь (а-а-а)
Мало счастьем дано любоваться (а-а)
Заучи эту *заповедь вкратце* (а-а)
Осеняет своя благодать (а-а-а)
Сердцу снится *страна другая* (а-а)
Я спою тебе сам, *дорогая* (а-а).

Явственно ощутима в «Персидских мотивах» гармония согласных звуков. Это обильные аллитерации на [л], создающие впечатление ласкового любопытства, с каким лирический герой воспринимает окружающее:

иЛь они от тепЛа застыЛи,
закрывая теЛесную медь,
иЛи, чтобы их боЛьше ЛюбиЛи,
не жеЛают Лицом загореть,
закрывая теЛесную медь?

Сочетание шипящих и свистящих с мягким [л] — это предчувствие печальной вести об измене любимой, — печальной, но не трагической:

отЧего Луна так Светит груСтно? —
у Цветов СпроСиЛ я в тиХой ЧаЩе,
и Цветы СкаЗаЛи: ты поЧувСтвуй
по пеЧаЛи роЗы ШеЛеСтяЩей.

Есенин — мастер не только звукописи, но и словесной живописи. «Персидские мотивы» словно нарисованы прозрачными акварельными красками. Синий, голубой и золотой, любимые поэтом, постоянно встречающиеся в его лирике цвета́, связанные со светлыми началами, всегда означали для Есенина беспредельную нежность. Цветовая символика продолжена и в «Персидских мотивах». Как и в других стихах Есенина, цвета́-символы в цикле характеризуют собой извечное противоборство светлых и темных сторон жизни. Светлые стороны жизни в цикле обозначены голубым, синим, золотым, желтым, сиреневым, красным. Родина, по которой и в сказочной южной стране тоскует сердце поэта, — далекий синий край, Персия — голубая родина Фирдуси, ласковая голубая страна, воздух там прозрачный и синий, ночи сиреневые, у месяца — желтые чары, желтая прелесть, луна отливает холодным золотом, поцелуи — красные розы, влюбленное сердце — золотая глыба. Черный цвет, концентрирующий в себе всё мрачное, уродливое, губительное, злое («черная горсть» железного гостя в стихотворении «Я последний поэт деревни...», «черная жаба» в стихотворении «Мне осталась одна забава...») встречается в стихотворениях цикла «Улеглась моя былая рана...» и «Я спросил сегодня у менялы...» — «черная чадра». Но в обоих произведениях это словосочетание заключено в контекст, оптимистический по своему настроению: «Незадаром мне мигнули очи, / *Приоткинув* черную чадру» и «Ты — моя» — сказать лишь могут руки, / Что *срывали* черную чадру». Как видим, цветовая символика цикла показывает борьбу светлых и темных сторон жизни с явным перевесом первых.

Богатая словесная живопись, искусная звуковая инструментовка, лирические повторения слов и их сочетаний усиливают эмоциональную насыщенность стихотворений цикла и характеризуют их как яркие, жизнелюбивые, прославляющие радость бытия. Разнообразные композиционно-стилистические и ритмико-интонационные приемы Есенина придают «Персидским мотивам» характерные черты песенной лирики. Не случайно все 15 стихотворений цикла положены на музыку и стали песнями.

«Персидские мотивы» Есенина — это не только и не столько живые впечатления увиденного и пережитого. Поэт так глубоко проникся прелестью неповторимого восточного мира, что сам отчасти поверил, что побывал в Персии: «Ах, и я эти страны знаю, / Сам немалый прошел там путь».

*
* *

«Анна Снегина» — самое крупное поэтическое произведение Есенина 1920-х гг. о жизни новой России. В ней заметна перекличка с «Евгением Онегиным» — идейная, образная и даже звуковая: оба произведения — «энциклопедии русской жизни» 1910–1920-х гг. соответственно XIX и XX вв., Евгений и Сергей — образы близкие, но не тождественные авторам; Татьяна — Анна, О=негин — С=негина. Подобно другому классику — Некрасову — Есенин ищет ответ на вопрос, «кому на Руси жить хорошо». Традиции русской классической литературы, в первую очередь Некрасова и Салтыкова-Щедрина, прослеживаются и в использовании Есениным говорящих топонимов (ср.: *Горелово, Неелово...; город Глупов — Радово, Криуша*). Некрасовская эпическая линия переплетается с гоголевским лирическим мотивом «утраченной свежести», юности, молодости и блоковскими образами («соловьиный сад», «девушка в белом», «Прекрасная Дама»).

Однако в отличие от своих предшественников Есенин строит «Анну Снегину» на основе жизни прежде всего *лирического субъекта,* являющегося главным героем есенинского творчества, автобиографического в своей основе («Стихи мои, / Спокойно расскажите / Про жизнь мою»). В то же время лирический герой, имея прототипом самого поэта, сердце которого вместило целый мир, становится обобщенным образом человека 1920-х гг. в ряду других есенинских героев. Даже, казалось бы, в глубоко интимных «письмах» — к женщине, к матери, к сестре, к деду — Есенин в лице лирического героя выражает свое отношение к тому, «что случилось, что сталось в стране»: «Любимая! Сказать приятно мне: / Я избежал паденья с кручи. / Теперь в советской стороне / Я самый яростный попутчик» («Письмо к женщине», 1924).

Сюжетной основой поэмы является жизнь поэта Сергея (с апреля 1917 до лета 1924 г.), повествующего о событиях, происходящих в России первой четверти XX в.: революционной ситуации 1910-х гг., двух революциях 1917 г., трех войнах — русско-японской 1904 г., Первой мировой, Гражданской — и повседневной жизни людей разных классов. На примере разных образов (жены белого офицера Анны Снегиной и ее матери, старой помещицы; готового всем угодить мельника и его жены, резко отрицательно относящейся к большевикам; жадного до денег возницы, братьев Оглоблиных — просоветского Прона и бесхребетного труса Лабути, мужиков богатого села Радова и бедного села Криуши) Есенин создает целую галерею разновидностей русского характера, исследуя его реакции в переломные моменты истории. Создавая свое в высшей степени народное произведение, Есенин в то же время далек от идеализации народного характера, представляя как позитивные, так и негативные черты своих героев. Говоря словами возницы, «...люди — все грешные души. / У многих глаза — что клыки».

Содержание, основные темы есенинского произведения — революция, родина, народ, история, место человека в мире, любовь и ненависть — определяют и его жанр (лиро-эпическая поэма, что совпадает с авторским

определением), сюжет и композицию. Поэма состоит из пяти глав, в которых герои рассказывают о важных эпизодах своей жизни, а в целом — о жизни народа и страны. Здесь Есенин развивает идеи, высказанные им в «маленьких поэмах» о Руси «уходящей», «бесприютной» и «советской», в «Возвращении на родину» и в стихах 1924 г.

Лиро-эпический характер «Анны Снегиной» диктует использование как лирических, так и эпических художественных средств раскрытия тем и образов произведения. Основными средствами полифонического повествования в поэме являются монологи и диалоги: монологи Сергея о Февральской революции (1 гл.) и последующих «грозных годах» (5 гл.), о месте человека в мире (2 гл.— знаменитый монолог «Я думаю: / Как прекрасна / Земля / И на ней человек...»), о людях типа Лабути (4 гл.), о любви, своих стихах и т. д.; диалоги рассказчика с другими героями: возницей (1 гл.), мельничихой (2 гл.), криушанами (2 и 3 гл.), Анной Снегиной (3 и 4 гл.), мельником (все главы) и др. Важную идейную и сюжетообразующую роль в поэме, как и во всем творчестве Есенина, играют письма и записки (Анны и мельника) рассказчику.

Есенинская поэма создавалась в 1920-е гг., в пору ожесточенных споров о характере языка новой русской литературы. Художественный язык «Анны Снегиной» вобрал в себя опыт классической русской литературы с ее различными языковыми уровнями. Взыскательный мастер слова, Есенин широко использует лексико-синтаксические особенности для индивидуализации речи своих персонажей: просторечные выражения («Дворов, *почитай*, два ста»; «*Приятственны* наши места», «С тех пор и у нас *неуряды*» и др.), лексические приметы нового времени («Позволь, *гражданин*, на чаишко», «Купил себе "*липу*"», «Немало попрело в бутылках / "*Керенок*" и "*ходей*" у нас», «За пару измызганных "*катек*"...» и др.), образную народную речь («Скатилась со счастья возжа», «Мужик — что твой пятый туз»; «Расея!.. / Дурóвая зыкь она» и т. п.).

Новаторство автора «Анны Снегиной» сказалось и в решении им темы эмиграции, отношение к которой в советской литературе было однозначно негативным. «Герой Есенина как бы возвышается над фактом раскола нации, с горечью осознавая его, но равно принимая в свое сердце оба берега рассеченного "русского сознания". В полной мере сказалась здесь позиция наследника единой, неразделимой национальной культуры, позиция поэта-объединителя»[34].

Однако образ Анны, на примере которого поэт решает проблему русской эмиграции, неоднозначен. Как и образ Сергея, образ героини проходит через всю поэму, являясь главным в лирической и эпической сюжетных линиях. Не случайно и свою поэму Есенин называет ее именем, хотя первоначальное название было другим («Радовцы»). Прототипами *помещицы Анны Снегиной* послужили три женщины, с которыми поэт был хорошо знаком: подруга юности Есенина *Анна* Сардановская, писательница Ольга *Снегина* и *помещица* села Константинова Л.И. Кашина.

Тема романтической юношеской любви к «девушке в белой накидке», как «романс в романе» (А. Марченко), завораживает читателя, а кольцевая

композиция поэмы вновь возвращает к ее началу, и горько-сожалеющее «Мы все в эти годы любили, / Но мало любили нас» оборачивается в финале примиряющим: «Но значит, / Любили и нас».

* * *

Во многом итоговым произведением Есенина является «Черный человек», над которым поэт работал на протяжении 1922–1925 гг., завершив лишь незадолго до смерти — 14 ноября. В этой небольшой поэме отразились основные идеи всего есенинского творчества, равно как и мотивы отечественной и всемирной литературы.

Важнейшей в «Черном человеке» является тема поэта и поэзии, эстетического и нравственного («гений и злодейство»). В центре поэмы — *лирический герой*, осмысливающий свой жизненный и творческий путь. Он обращается к *другу*, а приходит *черный человек*. Эти два *говорящих* образа проходят через все творчество Есенина.

В поэме наиболее последовательно воплощена тема двойничества. Черный человек — персонификация одной из сторон авторского сознания. Очевидец работы Есенина над поэмой В. Наседкин вспоминал в этой связи: «Эта жуткая лирическая исповедь требовала от него колоссального напряжения и самонаблюдения. Я дважды заставал его в черном цилиндре и с тростью перед большим зеркалом, с непередаваемой усмешкой разговаривавшим со своим двойником-отражением или молча наблюдавшим за собой, как бы присматриваясь к самому себе»[35].

Сгущенно тревожная атмосфера «Черного человека» уже в значительной мере была подготовлена предыдущими произведениями Есенина, прежде всего циклом «Москва кабацкая» и сборником «Стихи скандалиста». Не случайно лексика поэмы — это лексика *кабацких* стихотворений поэта. Основные мотивы «Москвы кабацкой» — надломленность, душевный надрыв (отсюда — отчаянные и горькие признания-выкрики лирического героя), мучительные видения, в которых сплетены неразрывно явь и сон, — особенно ярко выражены в стихотворении «Годы молодые с забубенной славой...»: «Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. / В поле, что ли? В кабаке? Ничего не видно». Если сон наяву («Иль это только снится мне?») блоковского мечтателя из баллады «Незнакомка» воплощен в образе «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу»,– то есенинский мечтатель, «синь очей утративший во мгле», т. е. переживший глубокую душевную трагедию, разуверяется в своей мечте, столкнувшись с равнодушно-жестокой прозой жизни.

Яркий многоцветный мир поэзии Есенина в «кабацких» стихах тускнеет, обесцвечивается, *линяет*, зачастую сводится к серому, белесому, ржавому, оловянному (в цветовом значении). Сам поэт не однажды горько признавался: «Тех волос золотое сено / Превращается в серый цвет. / Превращаются в пепел и воды...». Или — год спустя: «Были синие глаза, да теперь поблекли».

Месяц, получивший в есенинских стихотворениях столько *лакомых* и ласкательных прозвищ и эпитетов, — *месяц — колоб*, что «замесила Божья Матерь сыну» (1916), *месяц — сырный кусок* (1916), *месяц — жеребенок* (1915), *месяц — теленок* (1918), *месяц — «ягненочек кудрявый»* (1916), *месяц — «рыжий гусь»* (1917), *месяц — ладья* (1916), *месяц — коромысло* (1914–1915), наконец, *месяц — «рыжая шапка деда»* (1918), — теперь оборачивается *желтым вороном*: «...во мгле сырой / Месяц, словно желтый ворон, / Кружит, вьется над землей».

Такое превращение месяца в хищную птицу, чье появление предвещает недоброе, памятно по «Пугачеву», когда в шестой сцене поэмы, проникнутой тревожными предчувствиями катастрофы, близкого конца, «широкий и теплый месяц», что брызжет «золотою известкой над низеньким домом», выплывающий из детских воспоминаний любимого есенинского героя Пугачева, оборачивается желтым ястребом: «Месяц, желтыми крыльями хлопая, / Раздирает, как ястреб, кусты».

Черный человек — символ душевного состояния лирического героя поэмы. Черный сумрачный фон настойчиво проводится сквозь все части произведения: «ветер свистит / Над пустым и безлюдным полем... <...> Где-то плачет / Ночная зловещая птица». И даже наступление утра воспринимается лирическим героем поэмы как констатация того, что «месяц умер...» Частые повторы (прежде всего «черный человек» — 12 раз) создают сгущенно тревожный эмоциональный фон поэмы. Примечательно, что и деревья в «Черном человеке» «деревянные», т. е. даже живое здесь лишено признаков жизни: «Деревянные всадники / Сеют копытливый стук»,– и это также один из выразительнейших штрихов к сумрачной атмосфере произведения.

Черного человека лирический герой называет «прескверным гостем». Образ «гостя» также является весьма распространенным в лирике Есенина, выступая в разных обличьях. В раннем творчестве сам лирический герой — «только гость случайный» на этой земле: «Я пришел на эту землю, / Чтоб скорей ее покинуть». В первом стихотворном отклике на Февральскую революцию лирический герой идет «Дорогого гостя встречать», а после Октябрьской революции ждет «светлого гостя». В сентябре 1919 г., разочаровавшись в обеих революциях 1917 г., поэт с горечью констатирует: «Видно, в смех над самим собой / Пел я песнь о чудесной гостье». В «Сорокоусте» приходит «скверный гость» — трактор: «Вот он, вот он с железным брюхом, / Тянет к глоткам равнин пятерню». Постепенно этот образ вырастает в железно-каменное чудище — город: «Вот сдавили за шею деревню / Каменные руки шоссе. <...> / Город, город, ты в схватке жестокой / Окрестил нас как падаль и мразь. / Стынет поле в тоске волоокой, / Телеграфными столбами давясь». Это — враг, дьявол, чуждый творчеству «последнего поэта деревни»: «На тропу голубого поля / Скоро выйдет железный гость <...> / Не живые, чужие ладони, / Этим песням при вас не жить!» «Черт бы взял тебя, скверный гость! / Наша песня с тобой не сживется».

В последней поэме Есенина к его лирическому герою вновь приходит гость: «Черный человек! / Ты — прескверный гость! / Эта слава давно /

Про тебя разносится». Черный человек читает лирическому герою «мерзкую книгу» его жизни. В ней кратко изложены основные этапы жизненного и творческого пути поэта, его характерные черты: детство «мальчика <...> С голубыми глазами»; поэтическая деятельность («дохлая томная лирика»); любовь к сорокалетней женщине; «авантюризм», подлость, жульничество и воровство, притворство («Казаться улыбчивым и простым»), «ловкость ума и рук», «лживость жестов», «половая истома»... Но ведь это черты характера лирического героя Есенина 1919—1923 гг. — «забияки и сорванца», хулигана с «сумасшедшим сердцем поэта», разбойника и хама, степного конокрада, «похабника, шарлатана и скандалиста», «озорного гуляки», «пропащего» человека, «падкого на женщин и зелие», «горького пропойцы», «заливающего глаза вином», «отравившего себя горькою отравой», «подлеца», «скандального поэта». А названия, которые Есенин давал своим стихам, циклам и книгам в эти годы: «Хулиган», «Исповедь хулигана», «Песни забулдыги», «Стихи скандалиста», «Москва кабацкая».

Отдельные фрагменты биографии лирического героя своей поэзии, в чем-то сходные с нарисованными черным человеком, Есенин излагает и в таких произведениях, как «Кобыльи корабли», «Сорокоуст», «Исповедь хулигана», «Возвращение на родину», «Русь советская», «Русь уходящая», «Анна Снегина» (жизнь Сергея), «Мой путь» и др. Это всё черный человек и называет «мерзкой книгой» и «дохлой томной лирикой». Слова «прескверного гостя» о лирическом герое «Этот человек / Проживал в стране / Самых отвратительных громил и шарлатанов» заставляют нас вспомнить драматическую поэму «Страна Негодяев». Поэма «Черный человек» как бы вбирает в себя всё творчество Есенина.

Характерно, что в «Черном человеке» отсутствует ритмическая напевность, свойственная абсолютному большинству стихотворений поэта. Здесь преобладает скорее повествовательная интонация. Лирический герой делится с близким другом тем страшным, что он носит в себе и что гложет, изнутри разрушает его. Отказавшись от первоначального варианта исповеди лирического героя («Друг мой, друг мой, / Я знаю, что это бред. / Боль пройдет, / Бред погаснет, забудется, / Но лишь только от месяца / Брызнет серебряный свет, / Мне другое синеет, / Другое в тумане мне чудится» — III, 433), Есенин в окончательном тексте подает ее таким образом, что она становится еще более мучительной и еще глубже обозначает темное в его душе. Рассказ дается герою нелегко, он носит пульсирующий характер, прерывается паузами, запинаниями: «Друг мой, друг мой, / Я очень и очень болен. / Сам не знаю, откуда взялась эта боль. / То ли ветер свистит / Над пустым и безлюдным полем, / То ль, как рощу в сентябрь, / Осыпает мозги алкоголь». Подобный громоздкий, спотыкающийся ритм уже встречался в есенинской «Москве кабацкой»: «Не ругайтесь. / Такое дело! / Не торговец я на слова. / Запрокинулась и отяжелела / Золотая моя голова».

Думается, однако, что, несмотря на трагический характер «Черного человека», на растерянность и боль раздваивающейся души лирического героя, финал поэмы отнюдь не пессимистичен: мучительные попытки разобраться в тайниках собственной души оканчиваются победой сознания

поэта, раздваивающийся образ вновь обретает единство. И хотя зло в поэме не побеждено, и в финале произведения — мучительная растерянность лирического героя: «Ах ты, ночь! / Что ты, ночь, наковеркала? / Я в цилиндре стою. / Никого со мной нет. / Я один... / И разбитое зеркало...», — ночь в финале поэмы сменяется утром — порой отрезвления. Несомненно, понять причину зла и выделить её в такой форме, как это сделал поэт в своем «Черном человеке», — есть уже начало борьбы с кризисом. Ночной разговор с двойником, «прескверным гостем», помогает поэту с болью и кровью сорвать темные наслоения своей души и, в конечном счете, имеет высокий нравственный смысл, так как ведет к очищению, просветлению души — катарсису.

Но Есенин не был бы гениальным поэтом, если бы нарисовал однозначную картинку — воспоминание о своей так быстро промелькнувшей жизни: «Как мало пройдено дорог, / Как много сделано ошибок». Он ставит перед собой вечную проблему двойственности человеческой личности, сочетания в ней божественного и дьявольского, светлого и темного начал и решает ее не только на примере собственной жизни, но и привлекая весь опыт мирового искусства. Исследователи называют множество источников, которые использовал и с которыми перекликался Есенин, создав шедевр мировой лирики. Кроме биографии поэта, это прежде всего отечественная литература: древнерусская «Повесть о Горе Злочастии», «Моцарт и Сальери» Пушкина, повести «Ночь перед рождеством», «Вий» и «Портрет» Гоголя, романы Достоевского «Двойник» и «Братья Карамазовы», «Записные книжки» К. Батюшкова, «Черный монах» Чехова. Работая над «Черным человеком», поэт имел в виду и такие произведения зарубежной литературы, как «Фауст» Гёте, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Декабрьская ночь» А. Мюссе, «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» Р.-Л. Стивенсона, «Красный карбункул» И.-П. Гебеля, «Ворон» Э. По. В поле зрения Есенина были и произведения его русских современников: стихотворения «Осень» А. Белого и «Двойник» А. Блока (да и весь его цикл «Страшный мир»), поэма «Метель» П. Орешина, лирика А. Кусикова, А. Мариенгофа и В. Шершеневича (а также его драма «Человек в черной перчатке»)...

*
* *

23 декабря 1925 г. Есенин едет в Ленинград, чтобы работать, но в ночь на 28-е в ленинградской гостинице «Англетер» его жизнь трагически обрывается. Погиб Есенин-человек, и началось бессмертие Поэта.

Примечания

[1] *Есенин С.А.* Ключи Марии // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). Т. 5. М., 1997. С. 202, 209. Далее есенинские тексты даются по этому собранию. При цити-

ровании стихов указывается название стихотворения, при цитировании вариантов и прозаических текстов после цитаты в скобках указываются том (книга) и страница.

[2] *Тайлор Э.* Первобытная культура. М., 1989. С. 153.

[3] *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 88.

[4] *Пришвин М.М.* Незабудки. М., 1969. С. 290.

[5] *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1865. С. 61.

[6] *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. 2-е изд. Харьков, 1914. С. 217.

[7] *Пришвин М.М.* Незабудки. С. 286.

[8] *Бердяев Н.* Душа России // *Бердяев Н.* Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 14.

[9] Подробнее см.: *Захаров А.Н.* Поэтика Есенина. М., 1995. С. 79–87.

[10] *Розанов И.Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 440.

[11] *Марченко А.М.* Поэтический мир Есенина. М., 1989. С. 90.

[12] Там же.

[13] *Карпов А.С.* Поэмы Сергея Есенина. М., 1989. С. 27.

[14] *Марченко А.М.* Поэтический мир Есенина. С. 93.

[15] *Карпов А.С.* Поэмы Сергея Есенина. С. 28, 29.

[16] Там же. С. 37.

[17] *Марченко А.М.* Поэтический мир Есенина. С. 91.

[18] Там же. С. 97.

[19] Там же. С. 99.

[20] Там же. С. 110–111.

[21] Там же. С. 114–115.

[22] *Карпов А.С.* Поэмы Сергея Есенина. С. 29.

[23] Например, на оригинале «Небесного барабанщика» редактор газеты «Правда» Н.Л. Мещеряков написал: «Нескладная чепуха» (см.: Памяти Есенина. М., 1926. С. 84).

[24] С.А. Есенин: Материалы к биографии. М., 1992. С. 41.

[25] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. М., 1963. Т. 37. С. 141.

[26] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 140.

[27] *Розанов И.Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 437.

[28] Цит. по: *Gordon McVay.* Isadora and Esenin. [Ann Arbor, Michigan]: Ardis, 1980. P. 91, 276 (пер. с англ. *М.М. Савченко*).

[29] С.А. Есенин: Материалы к биографии. С. 412.

[30] *Микешин А.* Об эстетическом идеале в поэзии С. Есенина // Из истории советской литературы 20-х годов. Иваново, 1963. С. 85.

[31] *Бердяев Н.* Эрос и личность: Философия пола и любви. М., 1989. С. 23.

[32] *Блок А.* Крушение гуманизма // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1962. С. 114.

[33] *Пришвин М.М.* Незабудки. С. 22–23.

[34] *Чагин А.И.* Расколотая лира: Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920–1930-е гг. М., 1998. С. 98–99.

[35] *Наседкин В.* Последний год Есенина (из воспоминаний). М., 1927. С. 22.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1895, 21 сентября (3 окт. н.с.) — Родился в с. Константиново на Рязанщине в крестьянской семье.

1904—1909 — Учится в Константиновском земском училище.

1909—1912 — Учится в Спас-Клепиковской второклассной учительской школе.

1910, декабрь — Пишет первые из ныне известных стихотворений («Наступление весны», «Осень», «Зима» и др.).

1912, конец июля — Выезжает из Константинова в Москву на постоянное место жительства.

1913, после 23 сентября — 1915, март — Является слушателем историко-философского цикла академического отделения Московского Городского народного университета им. А.Л. Шанявского.

1914, январь — Московский детский журнал «Мирок» (№ 1) публикует стихотворение «Береза».

1914, конец (?) марта — Вступает в гражданский брак с А.Р. Изрядновой.

1914, 19 июля — Начало войны России с Германией.

1914, 21 декабря — Рождение сына Юрия.

1914—1915 — Является членом Суриковского литературно-музыкального кружка.

1915, 9 марта — 29 апреля — Находится в Петрограде, посещает А.А. Блока, С.М. Городецкого и др. литераторов.

1915, 2 или 3 октября — Первая встреча с Н.А. Клюевым во время второго приезда в Петроград.

1915, 17 октября — 1916, 5 февраля — Вступает в литературно-художественное общество «Страда» и участвует в его публичных мероприятиях.

1915, 25 октября — Читает стихи и поет частушки на вечере группы «Краса» в Петрограде.

1916, 21 января — В московском «Обществе свободной эстетики» читает «Сказание о Евпатии Коловрате...»

1916, до 28 января — Выходит первая книга стихов «Радуница».

1916, март—июнь — Журнал «Северные записки» публикует повесть Есенина «Яр».

1916, 20 апреля — Начинает прохождение военной службы в качестве санитара в Царскосельском полевом военно-санитарном поезде № 143.

1917, февраль—март — Февральская революция.

1917, март — Окончание военной службы Есенина.

1917, март—сентябрь — Пишет поэмы «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», публикует их в эсеровских изданиях.

1917, до 30 июля — Выходит первый сборник «Скифы» со стихами Есенина.

1917, июль—август — Поездка на Север, женитьба на З.Н. Райх.

1917, 25 октября — Свержение Временного правительства встречает в Петрограде.

1917, октябрь — 1918, конец года — Пишет и публикует поэмы «Пришествие», «Преображение», «Инония», «Сельский часослов», «Иорданская голу-

бица», «Небесный барабанщик», выпускает поэтические сборники «Голубень», «Преображение», «Сельский часослов», второе издание «Радуницы», участвует в коллективных сборниках «Скифы-2» и «Красный звон».

1918, 24–25 апреля — Приезжает из Петрограда в Москву.

1918, 11 июня* — Рождение Татьяны, дочери Есенина и З.Н. Райх.

1918, 23 июня — Газета «Голос трудового крестьянства» публикует «Сказание о Евпатии Коловрате...»

1918, 3 ноября — На открытии памятника А.В. Кольцову читает стихотворение «О Русь, взмахни крылами...»

1918, 17 декабря — Избирается в Московский профессиональный союз писателей.

1919, 10 февраля — Газета «Советская страна» помещает «Декларацию» имажинистов (в воронежском журнале «Сирена» появится в свет в апреле).

1919, ноябрь — Выходит из печати книга «Ключи Марии» (написана в сентябре—ноябре 1918).

1920, 3 февраля — Рождение Константина, сына Есенина и З.Н. Райх.

1920, июль—сентябрь — Поездка на юг России, на Кавказ и в Закавказье.

1921, март—август — Пишет поэму «Пугачёв».

1921, апрель—июнь — Поездка в Среднюю Азию.

1921, 5 октября — Народный суд г. Орла выносит решение о расторжении брака Есенина с З.Н. Райх.

1921, октябрь — Знакомство с А. Дункан.

1921, декабрь — 1922, январь — Отдельными изданиями выходит поэма «Пугачев» (издательства «Имажинисты» и «Эльзевир»).

1922, 11 января — Читает перед фонографом свои произведения.

1922, 2 мая — Регистрирует брак с А. Дункан.

1922, 8 мая — Получает заграничный паспорт.

1922, 10 мая — Вместе с А. Дункан вылетает на самолете в Германию.

1922, 18 мая — Подписывает в Берлине договор об издании «Собрания стихов и поэм» с издателем З.И. Гржебиным (вышло между 25 сентября и 18 ноября 1922).

1922, между 5 и 24 июня — В Берлине выходит журнал «Новая русская книга» (№ 5) с автобиографией Есенина.

1922, июнь—сентябрь — Путешествует по Европе (Германия — Бельгия — Франция — Италия — Франция).

1922, август — «Русское универсальное Издательство» в Берлине выпускает отдельным изданием поэму «Пугачев».

1922, 11 сентября — В Госиздате РСФСР выходит книга «Избранное».

1922, после 23 сентября — В парижском издательстве «J. Povolozky et C°» выходит книга Есенина на французском языке «Confession d'un voyou» («Исповедь хулигана») в переводе Ф. Элленса и М. Милославской.

1922, 1 октября — 1923, 2 февраля — Путешествие по США.

1922, в течение года — Работает над «Страной Негодяев».

1923, после 11 февраля — июль — Возвращение в Европу и пребывание там (Франция — Германия — Франция — Германия).

1923, до 10 июня — В Берлине выходит книга «Стихи скандалиста».

---

* Здесь и далее даты приводятся по новому стилю.

1923, 3 августа — Возвращается в Москву.

1923, 22 августа и 16 сентября — Газета «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» печатает очерк «Железный Миргород».

1923, 17 декабря — 1924, начало февраля — Лечится в профилактории (Б. Полянка, 52).

1924, 13 февраля — 9 марта — Находится в Шереметевской больнице (институт им. Склифосовского) после ранения руки.

1924, до 19 июля — В Ленинграде выходит книга «Москва кабацкая».

1924, 7 сентября — 1925, февраль — Находится в Азербайджане и Грузии, где выходят книги «Русь советская» (Баку) и «Страна советская» (Тифлис).

1924, октябрь—ноябрь — Московское издательство «Круг» выпускает книгу Есенина «Стихи» (на обл.: «Стихи (1920–24)»).

1925, январь — Завершение работы над поэмой «Анна Снегина».

1925, 30 марта — 25 мая — Находится в Баку.

1925, 30 июня — Подписывает с Госиздатом РСФСР договор на издание «Собрания стихотворений» в трех томах (в сентябре—октябре готовит наборный экземпляр рукописи).

1925, 28 июля — 3 сентября — Вместе с С.А. Толстой находится в Азербайджане.

1925, 18 сентября — Регистрирует брак с С.А. Толстой.

1925, 12–14 ноября — Заканчивает работу над поэмой «Черный человек».

1925, 26 ноября — 21 декабря — Находится на лечении в психиатрической клинике 1-го МГУ.

1925, 23 декабря — Уезжает в Ленинград.

1925, 27 декабря — Пишет стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...»

1925, в ночь на 28 декабря — Трагическая смерть С.А. Есенина.

А.Н. Захаров, Т.К. Савченко

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения С. Есенина

Собрание стихотворений: В 3 т. / Вступ. ст. *Ю.Л. Прокушева* М.: ТОО «Кузнецкий мост»; ГФ «Полиграфресурсы», 1994 (Репринтное воспроизведение трехтомного издания: Сергей Есенин. Собрание стихотворений. М.: Государственное издательство, 1926).

Русская боль: Стихотворения. Поэмы. Проза. Современники о Есенине / Вступ. ст., сост., подгот. текстов, коммент. *Н.И. Шубниковой-Гусевой*; Краткая хроника жизни и творчества *Н.И. Шубниковой-Гусевой, С.И. Субботина*; Подбор иллюстраций *С.П. Есениной*. М.: Школа-Пресс, 1995.

Сергей Есенин в стихах и жизни: [В 4-х кн.] / Вступ. ст. и общ. ред. *Н.И. Шубниковой-Гусевой*; Сост., подгот. текста, коммент. *С.П. Кошечкина, С.П. Митрофановой-Есениной, С.И. Субботина, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Т.П. Флор-*

Есениной, Н.Г. Юсова; Указатели имен *С.И. Субботина* и *Н.И. Шубниковой-Гусевой.* М.: Республика, 1995. — [2-е изд.] М.: Терра, 1997.

Полное собрание сочинений: В 7 т. [9 кн.] / Гл. ред. *Ю.Л. Прокушев.* Сост., подгот. текста и коммент. *А.А. Козловского, С.И. Субботина, Н.И. Шубниковой-Гусевой, Е.А. Самоделовой, С.П. Кошечкина, Н.Г. Юсова, А.Н. Захарова, С.С. Куняева, Г. Маквея (Англия), Ю.А. Паркаева, Ю.Л. Прокушева, Т.К. Савченко, М.В. Скороходова, В.А. Дроздкова, Л.М. Шалагиновой, Ю.Б. Юшкина, В.Е. Кузнецовой*; Указатели *А.Н. Захарова, Т.К. Савченко, Е.А. Самоделовой, М.В. Скороходова, С.И. Субботина.* М.: Наука; Голос, 1995–2001.

Полное собрание сочинений [в одном томе] / Сост., вступ. ст. и примеч. *А. Козловского.* М.: Олма-пресс, 2002 (Золотой том).

Литература о С. Есенине

Юшин П.Ф. Сергей Есенин: Идейно-творческая эволюция. М.: изд-во МГУ, 1969.

Наумов Е.И. Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха. Л.: Лениздат, 1969.

Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1972 — [2-е изд.] — М.: Советский писатель, 1989.

Базанов Вас. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.

Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. Изд. 4-е, доп. М.: Советская Россия, 1986.

Савченко Т.К. Сергей Есенин и его окружение. М.: Прометей, 1990.

Юсов Н.Г. Прижизненные издания С.А. Есенина: Библиографический справочник. М.: Златоцвет, 1994.

Захаров А.Н. Поэтика Есенина. М.: [Международная академия информатизации], 1995.

Куняев Ст., Куняев С. Сергей Есенин. М.: Молодая гвардия, 1995 (переизд.: 1997 и 2001).

Самоделова Е.А. Историко-фольклорная поэтика С.А. Есенина. Рязань: [Рязанский этнографический вестник], 1998.

Солнцева Н.М. Сергей Есенин. М.: изд-во МГУ, 2000.

Прокушев Ю.Л. Есенин — это Россия. М.: Советский писатель, 2000.

Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.

Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002.

Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006.

О, Русь, взмахни крылами: Есенинский сб. / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост. *М.В. Стахова.* М.: Наследие, 1994 (Новое о Есенине; 1).

С.А. Есенин (1895–1925): Информационный бюллетень киновидео-материалов. М., 1994.

Музей Есенина в книге / Собрал материал для музея, разработал его экспозицию и представил читателю *А. Базавлук*; Идея книги *В. Пекелиса*; Научн. консультант Ю. Прокушев. М.: АО «Конкорд-Пресс»; АО «Х.Г.С.», 1995.

Есенин академический: Актуальные проблемы научного издания. Есенинский сб. Вып. II / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост. *М.В. Скороходов*. М.: Наследие, 1995 (Новое о Есенине; 2).

Сборники и номера журналов, подготовленные к 100-летию Есенина (с интернациональными авторскими коллективами):

— латвийский (Есенинский сборник / Ред. *Э.Б. Мекш*. Daugavpils, 1995);

— французский (Revue des Études Slaves. Paris, 1995. T. LXVII. F. 1: Nouveaux regards sur Esenin);

— украинский (Сергей Есенин: Научные статьи и материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта 12–13 октября 1995 г. / Отв. ред. *Ю.И. Корзов*. Киев: [Укр. о-во рус. культуры «Русь»], 1996);

— российский (Столетие Сергея Есенина. Международный симпозиум: Есенинский сб. Вып. III / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост.: *А.Н. Захаров*, *Ю.Л. Прокушев*. М.: Наследие, 1997. (Новое о Есенине; 3));

— американо-канадский (Canadian-American Slavic Studies=Revues Canadienne-Américaine des Études slaves. Idyllwilde, California, 1998. Vol. 32. № 1/4. (In Honor of Sergei Esenin));

— польский (W kręgu Jesienina / Pod red. *J. Szokalskiego* / Fundacja slawistyczna / Instytut Slawystiki Polskiej Akademii nauk. Warszawa: SOW, 2002).

Смерть Сергея Есенина: Документы. Факты. Версии: Материалы Комиссии Всероссийского писательского Есенинского комитета по выяснению обстоятельств смерти поэта / Сост. *Ю.Л. Прокушев*, *М.В. Стахова*. М.: Наследие, 1996. — [2-е изд.] — М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Издания Есенина и о Есенине: Итоги, открытия, перспективы. Есенинский сб. Вып. IV / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*; Сост. *А.Н. Захаров*. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001 (Новое о Есенине; 4).

Пушкин и Есенин: Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина и 104-летию со дня рождения С.А. Есенина 25–27 марта 1999 года. Есенинский сб. Вып. V / Отв. редактор *Ю.Л. Прокушев*; Ред.-сост.: *А.Н. Захаров*, *Е.А. Самоделова*. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001 (Новое о Есенине; 5).

Новое о Есенине: Исследования, открытия, находки. Статьи и материалы научной конференции, посвященной 106-летию со дня рождения С.А. Есенина / Отв. ред. *Ю.Л. Прокушев*, *О.Е. Воронова*. Рязань; Константиново: [РГПУ], 2002.

Сергей Есенин и русская школа: Книга материалов международной научно-практической конференции, посвященной 107-летию со дня рождения С.А. Есенина 1–5 октября 2002 г. (Светлой памяти Ю.Л. Прокушева). Рязань: Пресса, 2003.

Есенин и поэзия России XX–XXI веков: Традиции и новаторство: Материалы международной научной конференции / Под ред. *О.Е. Вороновой, А.Н. Захарова*. М.; Рязань; Константиново: [РГПУ], 2004.

Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд: Материалы Международной научной конференции / Под ред. *О.Е. Вороновой, А.Н. Захарова*. М.; Рязань; Константиново: [РГПУ], 2005.

Русский имажинизм: история, теория, практика / Ред. *В.А. Дроздков, А.Н. Захаров, Т.К. Савченко*. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы: Материалы Международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2006.

Сергей Есенин и литературный процесс: традиции, творческие связи: Сб. науч. трудов. Рязань: Рязанский издательский дом, 2006.

Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы: Материалы Международной научной конференции, посвященной 111-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2007.

Маквей Г. С.А. Есенин в культурной жизни англоязычных стран. Обзор // О, Русь, взмахни крылами: Есенинский сб. Вып. I. М., 1994.

Захаров А.Н. Научная Есениниана: предварительные итоги // Библиография. М., 1995, № 1.

Захаров А.Н., Зименков А.П. Словарь рифм С.А. Есенина // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11.

McVay Gordon. The Centenary of Sergei Esenin: A Survey of Publications // The Slavonic and East European Review. 1998. Vol. 76. № 3.

Дроздков В.А., Захаров А.Н., Савченко Т.К. Русский имажинизм: закономерности зарождения и кончины // Библиография. Профессиональный журнал. 2000. № 2.

Баранов В. Сергей Есенин: Биографическая хроника в воспоминаниях, фотографиях, письмах. М.: Радуга, 2003.

Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5 т. Т. 1, 2 и 3 (Кн. 1 и 2) / Гл. ред. *Ю.Л. Прокушев, А.Н. Захаров*; Сост. *М.В. Скороходова, С.И. Субботина, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко, В.А. Дроздкова* и др. М.: ИМЛИ РАН, 2003–2007.

Библиография составлена *А.Н. Захаровым*
при участии *С.И. Субботина*

Имажинизм

Русский имажинизм громко заявил о себе «Декларацией» в самом начале 1919 г. и просуществовал менее 10 лет. Каждый из имажинистов был творческой личностью — с разной, конечно, долей таланта, — и каждый шел к имажинизму и в имажинизме своим путем. Оттого имажинизм представляет собой сложный конгломерат поэтических индивидуальностей, эстетических идей, теоретических принципов и художественных произведений. «Каждая школа имеет несколько профилей. Чем разнообразнее индивидуальности, входящие в состав школы или течения, тем жизненнее течение и тем способнее оно захватить бо́льшую территорию»,— так считал В. Шершеневич[1]. В силу всего сказанного и оценки имажинизма критиками и литературоведами довольно разноречивы.

На протяжении многовековой истории мировой литературы, в том числе поэзии, шло естественное чередование форм, традиционных и новаторских, жизнеподобных и условно-метафорических, простых и сложных; *светлого* и *темного* стилей: Античность и Возрождение, классицизм и романтизм, реализм и модернизм... Всплеск интереса к усложненной образности на протяжении истории литературы возникал не раз: средневековые французские трубадуры и особенно труверы, мировое барокко и европейский маньеризм XVI—XVII вв. в виде итальянского маринизма, испанского гонгоризма, английской метафизической лирики; в 1910-х годах — это англо-американский имажизм; на рубеже XIX—XX вв. — общеевропейский модернизм и авангардизм; во второй половине XX столетия — русский метафоризм и метаметафоризм, куртуазный маньеризм, мелоимажинизм и т. п. Стиль всех этих течений отличает усложненная образность, предельная метафорическая насыщенность, иронический стиль, обилие антитез, гипербол и парадоксальных поэтических формул.

Однако все дело в том, что настоящими поэтами изощренная образность используется талантливо — для изображения противоречивости и сложности внешнего и внутреннего мира, а у эпигонов становится самоцелью, самодостаточной игрой слов и тропов.

Основная литература об имажинизме представлена декларациями и манифестами, теоретическими работами самих имажинистов, их добро-

желателей и критиков, а также статьями 1920–1940-х годов литераторов русского зарубежья — современников поэтов-имажинистов (см. Библиографию).

В 1950–1980-е гг. отечественное литературоведение писало об имажинизме мало и оценивало его резко отрицательно (Н. Дикушина, Е. Ермилова, Г. Горланов и др.), а зарубежное (М. Пешич, С. Лаффит и др.) — много, положительно и даже апологетически. Но в том и другом были рациональные зерна, попытки разобраться в существе этого течения. Наиболее обстоятельно проблема имажинизма решалась в те годы в работах К. Пономарева (Канада, 1968), Н. Нильсона (Швеция, 1970), в докторской диссертации В. Пиотровского (Польша, 1977), в книгах и статьях Г. Маквея (Англия, 1976, 1989), В. Маркова (США, 1980), А. Лотон (США, 1981), И. Яжембиньской (Польша), защитившей в 1981 г. кандидатскую диссертацию по имажинизму в Ленинграде. Наиболее полно и объективно имажинизм рассматривается в работах отечественных исследователей 1990-х гг.

Имажинизм как литературное явление пережил несколько этапов: доорганизационный (1914–1918); создания, роста (1919–1920) и расцвета группы (1921–1922); внутригрупповой полемики и перестройки при формальном участии Есенина (1922–1924); постесенинский (1924–1927).

В своей теории и практике русские имажинисты опирались на достижения отечественной и зарубежной поэзии с усложненной образностью. Имажинистскими они считали «Песнь песней», «Слово о полку Игореве», древнерусские Летописи, Прологи и Патерики.

«Эстетическая концепция имажинизма, — считает С.В. Шумихин,— опиралась, кроме прочего, на принципиальный антиэстетизм с установкой на шокирующие, отталкивающие, провоцирующие образы, аморализм и цинизм (воспринятый как философская система). Истоки этой концепции вели начало от романтического аморализма русских модернистов старшего поколения (Бальмонт, Брюсов), восходившего, в свою очередь, к Ницше, Бодлеру, Байрону. Имажинисты восприняли также опыт французских "прóклятых" поэтов, которых много переводил В. Шершеневич»[2]. При этом делается примечание: «Учение <греческих> киников играло роль своеобразной философской базы имажинизма»[3]. Важным источником имажинистской поэтики являлись работы А. Потебни, А. Веселовского и других русских филологов XIX–XX вв.[4] «В слове, — писал Потебня, — мы различаем: *внешнюю форму*, т. е. членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание. <...> И в поэтическом, следовательно вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма*, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ»[5].

Шершеневич вспоминал в 1930-е гг.: «Мы утверждали “образ как самоцель” для того, чтобы заставить принять самый факт доминирующего значения образа в слове. То, что было ясно Потебне, Пешковскому, Веселовскому, Афанасьеву, — было новинкой для критики и читателя. Но манифесты школы всегда пишутся из расчета на малознающего. Для знающих пишут не листовки, а книжные исследования»[6].

Одними из предшественников русских имажинистов можно считать и англо-американских литераторов, которые в начале 1910-х гг. создали школу «имажизм» (от фр. image — образ, картина). Она объединяла имажистов (les imagistes) англичан Т.С. Элиота, Ф.М. Флинта, Д.Г. Лоуренса, Р. Олдингтона и американцев Эми Лоуэлл, Э. Паунда, Хилду Дулитл, Г. Флетчера (см. статьи Э. Паунда «Символ веры», 1912; «Серьезный художник», 1913; «Несколько “не”», 1913; сборник Т.Э. Хьюма «Размышления», 1924 и поэтические книги имажистов). Основные принципы англо-американского имажизма: «чистая образность», ассоциативность поэтического мышления, стихотворение как цепочка образов, отказ от традиционной метрики и строфики. Однако школа просуществовала недолго и распалась уже в середине 1910-х гг.

В. Львов-Рогачевский в своей книге «Имажинизм и его образоносцы...» (1921), ссылаясь на статью З. Венгеровой «Английские футуристы», писал в главе «Имажинизм как школа», что именно Э. Паунд натолкнул Шершеневича на мысль назвать себя имажинистом. В статье, вызвавшей в 1915 г. немало откликов, Венгерова, в частности, рассказала о встречах и беседах с основоположником нового направления в англо-американской поэзии — имажизма — Эзрой Паундом. Она привела его слова, поясняющие суть нового литературного течения: «В поэзии мы имажисты. Наша задача сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения»[7].

Однако русские имажинисты — это, прежде всего, поэты, «преодолевшие символизм», «выходящие из футуризма»[8] и отталкивающиеся от него, а он, по словам Маяковского, «во всех <...> разлит наводнением»[9].

В связи с этим очень часто отечественная критика не видела разницы между имажинистами и футуристами[10], хотя уже в первой декларации (1919) имажинисты открещивались от своих предшественников. «Бунтующий экспрессионист» Ипполит Соколов осенью 1919 г. писал: «То, что имажинисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм»[11]. Но через два года тот же критик уже высоко оценивает это течение: «Имажинизм есть логический и неизбежный результат развития символизма и футуризма и всего хода истории русской литературы»[12].

В отличие от символизма, акмеизма и футуризма, главным в своих произведениях имажинисты считали образ — «кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью. <...> Образ — не что иное, как философская и художественная формула»[13].

Именно путем сравнения образов Вадим Шершеневич анализирует индивидуальное творчество каждого имажиниста в книге «Кому я жму

руку». «Образы Есенина всегда сильнее твоих, — обращается он к А.Б. Кусикову, — образы Мариенгофа всегда точнее и глубже <...> Ты обладаешь поразительным свойством, которое я назвал бы *пьянством образа*»[14].

Стремясь к максимальному насыщению своих произведений образами, имажинисты при этом требовали, чтобы образы не были затертыми поэтическими штампами. Анатолий Мариенгоф писал: «Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа»[15]. Для этого он советует прежде всего использовать «нарочитое соитие в образе чистого с нечистым» (у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин», или «над рощами, как корова, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гонококк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»)[16]. Причем Шершеневич подчеркивал, что *«образ вовсе не должен быть похож.* Образ "звёзды — крупа" гораздо хуже образа "гонококки звезд", потому что *похожесть* в образе, как и в портрете, *это недостаток»*[17].

Но и образ, и теория образности поэзии понимались имажинистами по-разному и разрабатывались каждым из них по-своему. В то же время в интересе к усложненному образу имажинисты не были одиноки в поэзии XX в., когда усиливается метафоричность, в течение первого десятилетия превратившая поэзию в насыщенный «метафорический раствор». Ко времени возникновения имажинизма многие поэты уже указывали на «избыточную метафоричность» как на серьезную опасность для искусства[18]. А в 1923 г. Сергей Клычков писал: «Образ перестал быть праздником в строке, нечаянным, чудесным и желанным. Образ на образ прет, давит и лезет почти у каждого поэта и беллетриста, и тем не менее не радует это глаза и слуха, ибо затеряно в этой *толпе образов* (курсив наш. — *А. З., Т. С.*) чувство меры, пропорции и простоты, потому что образ не рождается со звездой, а делается, стряпается, по своей для каждого поэта манерке»[19].

Метафорическая избыточность — характернейшая черта поэтического мышления имажинистов. Самодовлеющая метафора становится опорным художественным принципом, а метафорический образ — единственным методом «обновления слова». Однако «всепоглощающая метафоризация», как справедливо отмечает современный исследователь, «приводит <...> к всеобщей относительности и зыбкости, сцепляясь краями, утрачивая память о центре, вещи и явления полностью растворяются друг в друге и приходят к самоуничтожению»[20]. В этом смысле неизбежный тупик имажинизма был предопределен уже в самом начале создания группы.

С 1914 до начала 1919 г. Шершеневич употреблял термин «имажионизм»: «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажионизм»[21]; «Футуризм пережил уже период своего декадентства <...>. На смену ему идет течение, ставящее в основу своего учения идею образ<а>, имажионизм»[22]. Но уже с 1919 г. закрепились термины «имажинизм», «имажинисты».

Говоря о «периоде вынашивания» имажинизма, Шершеневич отмечал: «Имажинизм возникал постепенно. Еще в шестнадцатом году в моей книге

“Зеленая улица” я писал об имажинизме. Позже эта же теория мелькнула в альманахе “Без муз” в Нижнем Новгороде. Одновременно (тоже как реакция на символизм и футуризм) она показалась (и заглохла) в Англии. Потом ее голова показалась в пензенском сборнике <«Исход»>.

Люди самых разных политических и поэтических направлений задыхались между жерновами футуризма и символизма. Из-под жерновов размолотой поэзии посыпался имажинизм.

“Имажионизм”, “имажнизм” или “имажинизм” имел один и тот же корень: “имаго”, “имаж”, “образ”»[23].

Итак, имажинисты начинали свое движение от символизма и футуризма. Ранний Шершеневич подражал символистам (сб. «Весенние проталинки». М., 1911; «Carmina: Лирика (1911–1912). Книга 1». М., 1913). Его «имажинистские» образы вызревали в рамках символистской поэтики: «солнце — детей наивных улыбка», «моя любовь — лишь греза мертвеца», «Отчего ж слезою пенится / Зеркало зеленых глаз?» и др. В эгофутуристический период Шершеневича они были наполнены «парфюмерной» и «кулинарно-гастрономической» лексикой: «вкрадчивый шипр», «Толпа гульлива, как с шампанским бокалы»; «Ваше Величество! Жизнь! Не много ли / Вам на щеки румян наложил куафер?»; «О, как жемчужен без мужа ужин! / Взвизгнувших устриц узорная вязь!». Во время увлечения кубофутуризмом имажинизм стал выкристаллизовываться у поэта более определенно:

К Вам несу мое сердце в оберточной бумаге,
Сердце, облысевшее от мимовольных конвульский,
К Вам, проспекты, где дома, как баки,
Где в грустном лае трамвайной собаки
Сумрак щупает у алкоголиков пульсы.

И все же до начала 1919 г. образы Шершеневича не были свободны от влияния футуризма: не было такой «густоты образов», их новизны, они перемежались простым перечислением предметов и событий (см., например, стихотворение «Сердце частушка молитв», октябрь 1918 г. и другие стихи 1917–1918 гг.). В их основе лежал, говоря словами самого Шершеневича, «Принцип примитивного имажинизма» (так называется стихотворение, написанное в июле 1918 г., но напечатанное уже в период существования имажинизма как организованной группы, в книге «Лошадь как лошадь» — 1920 г.). Только стихи 1919–1921 гг. писались им в соответствии с принципами левого имажинизма. Наиболее характерна в этом отношении его поэма «Песня песней» (1920), которую действительно можно читать в любой последовательности строф.

Аналогичный путь от футуризма к имажинизму, но значительно быстрее, прошел Мариенгоф. Его стихи 1916–1918 гг. еще футуристичны, образы перемежаются пересказом событий: «Дикие кочевые / Орды Азии / Выплеснули огонь из кадок! / Отмщена казнь Разина / И Пугачева / Бороды выдранный клок» и т. п. (1917). В таком же духе, но уже с бóльшим

количеством эпатирующих образов написаны стихотворения Мариенгофа 1918 г. «Октябрь», «России», «Днесь» и др. Наиболее имажинистичны его поэмы 1919–1921 гг.

Интересовался футуризмом и И.В. Грузинов. «В течение 1913, 1914 и 1915 годов я, — писал он, — присутствовал почти на всех больших вечерах поэзии, устраиваемых футуристами»[24]. Н.Р. Эрдман, самый молодой из московских имажинистов, подражавший поначалу, по его собственному свидетельству, Никитину, Кольцову, Надсону, а потом символистам, в 14 лет прочел «Облако в штанах», и Маяковский зачеркнул для него «всех до того любимых в какой-то степени поэтов»[25]. Близкий по своей творческой манере к Шершеневичу и Мариенгофу, он создал ряд классических имажинистских стихотворений, хотя в области поэзии работал недолго, став впоследствии известным драматургом.

Определенную эволюцию от «скифства» (с элементами футуризма) к имажинизму проходит Есенин в поэмах 1917–1918 гг. Только в поэмах 1919 г. «Пантократор» (февраль) и «Кобыльи корабли» (сентябрь) чувствуется влияние некоторых принципов левого имажинизма. Хотя и здесь, как во всем своем творчестве, Есенин остается самим собой, приверженцем своего имажинизма, используя необычные образы для выражения жутких картин голода, разрухи, кровавой борьбы и «лирического чувствования» огромного накала. Такое же влияние ощущается и в драме «Пугачев». А вот лирику Есенина левый имажинизм почти не затронул, слабо проявившись лишь в нескольких стихотворениях: «В час, когда ночь воткнет...» (1919), «О Боже, Боже, эта глубь...» (1919), «Хулиган» (1919), «Исповедь хулигана» (1920) и немногих других.

К концу 1918 г. будущие имажинисты независимо друг от друга подошли к единому решению — создать новую литературную группу и собрались вместе, чтобы подготовить декларацию[26]. Основа декларации была составлена Шершеневичем, но долго обсуждалась остальными. «Это было сделано не так просто. Мы, — вспоминал Шершеневич, — долго думали, еще больше спорили, и накануне опубликования нашего первого манифеста имажинизма двое из нас отказались подписать его; и был момент, когда манифест был уже в типографии, в наборе, а нас спрашивали, можно ли напечатать наши имена <...>. Мы долго не могли договориться до того, что нас потом объединило»[27]. Мариенгоф позднее признавался, что это они с Есениным колебались при подписании декларации, но потом согласились, «вероятно, из-за юношеского легкомыслия»[28].

«Декларация» (вместе со статьей Шершеневича и Бориса Эрдмана «Имажинизм в живописи») была опубликована в московской газете «Советская страна» 10 февраля 1919 г. и в воронежском иллюстрированном двухнедельнике «Сирена», вышедшем 17 или 18 апреля (хотя на титульном листе стоит дата «30 января»).

Благодаря бурной деятельности своих приверженцев имажинизм в 1919–1922 гг. быстро набирал силу. До 24 сентября 1919 г. была создана Ассоциация вольнодумцев в Москве с литературным кафе «Стойло Пегаса» при ней (председатель Ассоциации — Есенин), ряд издательств («Има-

жинисты», «Общество имажинистов», «Чихи-Пихи», «Орднас» и др.), два книжных магазина («Книжная лавка художников слова» и «Лавка поэтов» с «Бюро газетных вырезок»), журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном: Русский журнал» (в 1922 г.). Имажинисты были связаны с некоторыми государственными структурами: Рюрик Ивнев (М.А. Ковалев) был секретарем наркома просвещения А.В. Луначарского, Мариенгоф — литературным секретарем издательства ВЦИК, Шершеневич работал в Изо Наркомпроса. Все они, включая Есенина, Грузинова, Кусикова и Ройзмана, входили (в разное время) в руководство Всероссийского союза поэтов и в литературную секцию при агитпоезде им. А.В. Луначарского, а Г.Р. Колобов работал во Всероссийской эвакокомиссии, и в его личном вагоне имажинисты ездили по стране. В.П. Полонский отмечал: «Имажинисты в Москве в "кафейный" период советской литературы были господствующим течением»[29].

В «Верховный Совет Ордена имажинистов» входили: Есенин, Шершеневич, Мариенгоф, Кусиков и художник Г.Б. Якулов. В «ЦК Ордена» — кроме вышеперечисленных — Борис (художник) Робертович и Николай (поэт и драматург) Робертович Эрдманы, композиторы А.М. Авраамов и Е.П. Павлов. Московское отделение организации в 1919—1920 гг. было также представлено поэтами Рюриком Ивневым, И.В. Грузиновым, М.Д. Ройзманом и временно примкнувшими к группе В.И. Вольпиным, Б.С. Земенковым, Рюриком Роком (Р.Ю. Герингом).

«"Орден имажинистов" не был замкнутой организацией, напротив — он стремился к расширению своего состава. В разделе "Имажинистский молодняк" "Гостиницы для путешествующих в прекрасном" печатались стихи Н. Дементьева, петроградских имажинистов; публиковались в журнале Н. Савкин (редактор двух первых его номеров. — *А. З., Т. С.*). Сочувственно относилась к "Ордену" Сусанна Мар (ее сборник "Абем" (М., 1922) целиком посвящен Мариенгофу, заглавное слово составлено из его инициалов)»[30].

Идеи имажинистов нашли своих последователей в Петрограде («Воинствующий орден имажинистов»): в ноябре 1922 г. был оглашен «манифест новаторов», подписанный А. Золотницким, Влад. Королевичем, С. Полоцким и Г. Шмерельсоном. К ним присоединились В. Ричиотти, И. Афанасьев-Соловьев и др. Было создано издательство, выпустившее несколько коллективных сборников. Имажинистские группы возникают в Казани (М. Березин и др.), на Украине (Л.К. Чернов и др.), в Саранске (Б. Сорокин и др.), в Воронеже (Б. Дерптский, Н. Задонский и др.), в Пензе и других городах, появляются белорусские и еврейские имажинисты[31].

«Воронежская поэтическая нота (имеется в виду «Декларация», опубликованная в воронежском журнале «Сирена». — *А. З., Т. С.*), — вспоминал Шершеневич, — прозвучала на всю страну. И был момент, когда мы не успевали регистрировать новые группы имажинистов и руководить ими. Мы оказались богаче последователями, чем предполагали. Отрицательное отношение критики сделало из академической группы воинственный орден»[32]. В 1921 г. композитором Е. Павловым был провозглашен «Музыкаль-

ный манифест» имажинистов. В 1919–1922 гг. имажинистами было выпущено около 60 изданий коллективных сборников и авторских книг стихов, не считая теоретических работ.

Уже в первой декларации имажинисты провозгласили: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. <...>

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины»[33]. В первые годы существования имажинизма его противники особенно ставили ему на вид этот принцип. Скорее всего, именно он заставил Есенина (и даже Мариенгофа) с самого начала колебаться: подписывать или не подписывать первую декларацию.

Однако термин «содержание» в понимании имажинистов требует пояснения. В той же первой декларации говорилось о «выявлении жизни через образ и ритмику образов»; имажинисты предлагали «изображать город, деревню, наш век и прошлые века — это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики» (*Есенин.* VII (1), 306). В «2×2=5» (1920) Шершеневич протестует против того, чтобы «содержание и смысл выпирали из стихотворения»[34]. И далее в этой работе он пишет о том, что футуризм заменил «содержание сюжетностью», что «в поэзии смысл допустим лишь постольку, поскольку он укладывается в форму», а строка в стихотворении должна быть «завершена по форме и содержанию»[35]. Итак, даже Шершеневич не отвергал содержания, он был против бесформенного содержания, против сведения содержания к сюжетности, его внимание было поглощено формой, а анализ содержания он оставлял критике.

Мариенгоф также отдавал предпочтение форме произведения («Искусство есть форма»), но не отрицал наличия содержания в нем. Более того, считая, что «Содержание — одна из частей формы», он подчеркивал: «Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей.

Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания. Глубина в содержании — синоним прекрасного»[36]. Мариенгоф ратовал за синтез реализма и мистицизма: «Телесность, ощутимость, бытологическая близость наших образов говорит о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии. Опускание же якорей мысли в глубочайшие пропасти человеческого и планетного духа — о ее мистицизме. <...> Ибо в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство) — реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм) — мистичен»[37]. Здесь мы видим явное желание Мариенгофа соединить в имажинизме все лучшее, что было в символизме, акмеизме и реализме.

Таким образом, Шершеневич и Мариенгоф, равно как и другие имажинисты, понимали термин «содержание» не поверхностно, не только как сюжет, фабулу или предмет изображения, а более глубоко, как поэтическую мысль, идею, выраженную в образной форме.

Имажинисты были ярыми (и яростными!) приверженцами свободы творчества, противниками подчинения искусства чему бы то ни было: государству, религии, философии, классу, быту, пропаганде, сиюминутности, злобе дня и т. д. В этом они были едины, не исключая Есенина.

Об этом хорошо сказал Михаил Осоргин: «Когда большинство поэтов и поэтиков в СССР пошли прислуживаться писаньем транспортных стихов, декретовых басен и лозунгов для завертывания мыла, — имажинисты остались в стороне <...> делали то, на что другие не решались: не желали сдаваться и отстаивали свое право писателя говорить, что ему хочется. С полнейшим и открытым отрицанием относились имажинисты и к "пролетаризации" литературы, к приданию ей классового характера»[38].

Особенно рьяным противником несвободы был Шершеневич. Именно в силу этого он являлся сторонником «искусства для искусства» и критиковал Есенина и Мариенгофа за их несогласие с его тезисом. Он считал: «Искусство сковано и убито слишком большим вниманием к нему государства» — и выдвигал лозунг: *«Долой государство! Да здравствует отделение государства от искусства»*[39].

Имажинисты не были против революционности поэзии, но понимали революционность и революцию по-своему, как некий глубинный процесс, как «революцию духа». Обращаясь к Мариенгофу, Шершеневич писал: «...даже для тех, кто подходит к твоим стихам с точки зрения содержания, а не формы, должно быть ясно, что все твое содержание насквозь современно. Правда, ты не пишешь о продовольственных карточках, как мэтры футуризма, не перечисляешь в стихах декреты и постановления, но ведь это не современность, а каждодневность, это поэтохроника, это газетчина.

Мало того, <ты> не только современен, но и революционен, хотя не в том значении слова, как обычно. Не вставать на колени перед революцией сегодняшнего дня должен поэт-прозорливец, он должен славить ту революцию духа, которая должна прийти на место нашей, пока еще хлебной, революции»[40].

Борясь за свободу творчества, Шершеневич, как бывший футурист и самый левый имажинист, вначале весьма негативно отзывался о национальности и народности искусства: «Национальная поэзия — это абсурд, ерунда; признавать национальную поэзию — это то же самое, что признавать поэзию крестьянскую, буржуазную и рабочую. Нет искусства классового и нет искусства национального»[41]. О том же вначале писал и Мариенгоф: «Рассматривание поэзии с точки зрения идеологии — пролетарской, крестьянской или буржуазной — столь же нелепо, как определять расстояние при помощи фунтов»[42].

Достаточно скептически мэтры имажинизма относились и к народному творчеству, но только к его самой древней примитивной форме и к современному его стилизаторству: «...это полуискусство, второй сорт, переходная стадия, столь необходимая для массы и не играющая абсолютно никакой роли в жизни искусства»[43]. При этом творчество Древней Руси Мариенгоф ценил очень высоко и, в частности, искусство русской иконописи считал «по формам сложнее западного Возрождения», а «бахарей» — «превосходнейшими частью поэтами, частью артистами Древней Руси»[44].

Есенин с самого начала не был согласен с негативным отношением Шершеневича и в значительной степени Мариенгофа к традиционным, народным (и прежде всего крестьянским) ценностям. К 1922 г. не без влия-

ния Есенина и Шершеневич, и Мариенгоф пришли к выводу, что в основе русского имажинизма лежит национальное начало: в отличие от поверхностного и космополитического «искусства техницизма» футуристов имажинизм идет «от образного зерна первых слов через загадку, пословицу, через "Слово о полку Игореве" и Державина к образу национальной революции. <...> Имажинизм не формальное учение, а национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины»[45]. А Грузинов усматривал традиции имажинистской поэтики даже в «языке летописей, Прологов и Патериков», утверждая неожиданное: «Как это ни странно покажется с первого взгляда, ближе всего нам древнерусский книжный язык, словесность докантемировской эпохи»[46]. Кстати, первые два номера имажинистской «Гостиницы...» имели подзаголовок «Русский журнал», снятый в дальнейшем.

Отказываясь описывать быт, левые имажинисты призывали отражать бытие. И Шершеневич, и Мариенгоф, в сравнении с футуристами, были урбанистами особого толка. «Мы, — писал первый из них, — считаем, что поэзия должна быть урбанистической, т. е. городской, но наш урбанизм — это не писание о *городе,* а писание *по-городскому»*[47]. В «Кому я жму руку» (1921), обращаясь к Кусикову, он пояснял: «Моя любовь к машине зиждется вовсе не на том, что велосипед прекраснее жеребенка, а просто на том, что, если я хочу ездить на велосипеде, то я должен и заботиться о нем. <...>

И я глубоко убежден в том, что в каждом из нас живет две души: одна любит машину, другая живой мир. Одни из нас стыдятся любви к растениям (природочка) (это я), другие скрывают свою любовь к железному негру (это ты)»[48].

Имажинизм для членов этой группы был и философией, и религией («имажинизма основное не в % образов, а в отношении к миру»[49]), но каждый из них понимал эти термины по-своему. Шершеневич писал: «Имажинизм не только литературное течение. Имажинизм имеет и определенное философское подсознательное обоснование. Это строительство нового — анархического, индивидуалистического — идеализма»[50]. В другой своей работе он пояснял: «Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм есть первый раскат всемирной духовной революции. Символизм с головой увяз в прошлом философском трансцендентализме. Футуризм, номинально утверждающий будущее, фактически уперся в болото современности»[51].

О верхних уровнях теории имажинизма рассуждал и Мариенгоф: «Искусство, подобно чуду, требует веры. Если корень веры в чудо прорастает плоть и питается кровью, то на корни искусства проливается ясность из родников чистейшего духа»[52]. Он считал, что поэму «можно сравнить с целой философской системой, в то же время совершенно не навязывая поэзии философских задач, а ряд вплотную спиной к спине стоящих образов — философскими трактатами, составляющими систему»[53].

Еще до создания группы Есенин на основе своего поэтического творчества разработал теорию «органического образа» (трактат «Ключи Марии»

и др. статьи), создал свой, *есенинский* имажинизм и активно пропагандировал его. О том, что «имажинизм был для Есенина своеобразным университетом, который он сам себе строил», писал С. Городецкий: «Имажинизм дал ему сознание мастерства, он окреп и почувствовал в себе силы идти дальше по какому-то огромному и новому пути»[54].

В пору увлечения образной теорией Есенин искренне полагал, что именно с имажинизмом связаны пути дальнейшего развития поэзии. В. Кириллов приводит такие слова, сказанные ему Есениным: «Ты понимаешь, какая великая вещь и-мажи-низм! Слова стерлись, как старые монеты, они потеряли свою первородную поэтическую силу. Создавать новые слова мы не можем. Словотворчество и заумный язык — это чепуха. Но мы нашли способ оживить мертвые слова, заключая их в яркие поэтические образы Это создали мы, имажинисты. Мы изобретатели нового. Если ты не пойдешь с нами — крышка, деваться некуда»[55].

Характер отношения Есенина к имажинизму отражают и некоторые его дарственные надписи: «Не было бы Есенина, не было бы и имажинизма. Гонители хотят съесть имажинизм, но разве можно вобрать меня в рот?» (автограф на «Трерядница», подаренной И.Н. Бороздину 7 марта 1921 г.); поэт называет себя «вождем имажинистов» (в дарственной надписи И.С. Козлову, январь — февраль 1921 г., на книге А. Авраамова «Воплощение: Есенин — Мариенгоф», М., 1921)[56], а группу имажинистов — «примыкающей» к себе (в заявлении А.В. Луначарскому 17 марта 1922 г.)[57].

Имажинисты много полемизировали между собой и часто создавали «союзы», которые возникали и распадались (Есенин — Мариенгоф, Мариенгоф — Шершеневич, Кусиков — Есенин и т. д.). Особенно острыми были разногласия между Есениным и другими имажинистами. Эти разногласия проявлялись прежде всего в том, что касалось творчества: поэт не разделял некоторых взглядов левых имажинистов на цели и задачи искусства, на отношения литературы и жизни, быта, на сущность и роль образа в произведении. Имажинистов разделяло и понимание связи образов в произведении. Шершеневич в «2×2=5» подчеркивал: «Есенин, признавая самоцельность образа, в то же время признает и его утилитарную сторону — выразительность. Для Мариенгофа, Эрдмана, Шершеневича выразительность есть случайность»[58].

Имажинистов разделяло и понимание связи образов в произведении. Шершеневич ратовал за самоценный образ, не связанный с другими, считая их в произведении «толпой образов», «каталогом образов». Обращаясь к Мариенгофу, он писал: «И все же я буду настаивать на то, что тебе кажется неправильным: твои строки можно с одинаковым успехом, не смысловым (но ведь это не важно), а лирическим, читать с начала к концу и с конца к началу»[59]. Сам Мариенгоф говорил не о «каталоге образов», а о «мудро скованной словесно-образной цепи»[60]. Есенин же еще в 1918 г. писал о том, что «каждый шаг словесного образа делается так же, как узловая завязь самой природы» (*Есенин.* V, 201).

12 сентября 1921 г. Есенин готовит «Манифест» только вдвоем с Мариенгофом, пытаясь издать книгу с симптоматичным названием «Эпоха Есе-

нина и Мариенгофа». Авторы манифеста устанавливают «два непреложных пути для следования словесного искусства:

1) пути бесконечности через смерть, т. е. одевания всего текучего в холод прекрасных форм, и

2) пути вечного оживления, т. е. превращения окаменелости в струение плоти» (*Есенин.* VII (1), 309). Строитель первого пути — Мариенгоф, второго — Есенин. А Шершеневича и его творчество тот же Рюрик Ивнев называет «не живым и не мертвым»: «Если меня и Есенина связывает “Россия”, “Заря”, “Лай”, то что связывает нас — тебя, единственный в своем роде Вадим, и меня? Только имажинизм, только школа, только партия, только дисциплина. <...>

Ты не живой и не мертвый. <...> Двигающийся предмет. <...>

Человека нет. Поэта нет. Сердца нет. Вместо сердца шарик»[61].

В конце концов творческие разногласия имажинистов привели к тому, что группа разделилась на правое (Есенин, Ивнев, Кусиков, Грузинов, Ройзман) и левое крыло (Шершеневич, Мариенгоф, Н. Эрдман и др.) с несовпадающими взглядами на задачи поэзии, ее содержание, форму, образ.

Формалистические изыски левых имажинистов не были близки теории и поэтической практике Есенина. Тем не менее он принимал самое деятельное участие в имажинистских эпатажах (Есенин — Шершеневичу: «Россия не забудет нас трех Великих скандалистов» (*Есенин.* VII (1), 200). Он подписывал декларации имажинистов, участвовал в их скандальных публичных выступлениях, в присвоении московским улицам их имен, в расписывании стен Страстного монастыря нецензурными стихами, в придумывании шокирующих названий издательствам («Чихи-Пихи», «Орднас») и книгам («**М**ы **Ч**ем **К**аемся», «Красный алкоголь», «Покупайте книгу, а не то в морду!» и др.), расклеивании листовок «Имажинисты всех стран, соединяйтесь!» и т. п.

Несмотря на теоретические разногласия участников, имажинизм существовал как единое течение со своим своеобразным *поэтическим миром.* Реальность с ее Пространством и Временем, Землей (городом, деревней) и Небом (солнцем, луной и звездами), Богом, Русью, Родиной, Революцией, *лирическим населением* (Поэт и его возлюбленная, люди и звери) представала здесь в ярких, часто непривычных, парадоксальных образах: «И на иконе неба / Луна шевелила золотым ухом»; «Небо — в красном трико гимнаста, / А город — обезумевший цирк»; «В небо ударил копытами грозно / Разнузданный конь русский»; «звонкое солнце, как сердце»; «солнце — вывалившаяся печень»; «неба абажур»; «неба живот»; «звездная оргия»; «звезд луковицы»; «солнечный карась»; «лунный штык»; «Плывет земля с обрубленными канатами»; «земли череп»; «брюхо земли»; «Из сапога ночи выдернул / Рассвет / Желтую ногу / И опустил в утренних облаков губы»...

Каждый имажинист своими красками и образами рисует предносящийся его поэтическому взору мир и его составляющие («Когда стали мирами крохотных душ мирики»[62], создавая целый «Флот образов»[63]. Вот не-

сколько примеров из Шершеневича, который по-своему видит поэтическое пространство: «Шар земной на оси, как на палочке / Жарится шашлык»[64]; «А в небе над нами разыгралось побоище / Звезд и солнц, облаков и лун!»[65]. А вот «Пантократор» Есенина, где, отвергая старый мир, поэт жаждет новой земли и нового неба:

Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли.
Нам горьким стало молоко
Под этой ветхой кровлей.

<...>

Мы радугу тебе — дугой,
Полярный круг — на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную.

В.А. Дроздков, поместивший в сборнике «Русский имажинизм...» неопубликованные стихотворения Шершеневича, которые являются негативным откликом на Февральскую и Октябрьскую революции, отмечает: «В основном представленные стихотворения выражают трагический разлад поэта с современниками, выбравшими другой (не его) путь преобразования России. Они свидетельствуют о невозможности для него перестроиться и о том, что он никогда не примет новой правды и навсегда останется “раскольником годин”. В этих стихах проводится мысль, что его представления о жизнеустройстве осуществятся нескоро, поэта уже не будет в живых, но стихи его окажутся востребованными в “грядущих веках”»[66].

В поэме «Крематорий» (1918) Шершеневич создает эпатирующий образ: «А в воздухе жидком от душевных поллюций / От фанфар варшавянки содрогавшей балкон / Кто-то самый безумный назвал революцией / Менструацию / Этих кровавых знамен»[67].

Поэта, сразу не принявшего ни Февральской, ни Октябрьской революции, интересует только любовь его подруги:

На одну
Чашку все революции мира,
На другую мою любовь и к ней
Луну,
Как медную гирю,
И другая тяжелей![68]

«Какое мне дело, что кровохаркающий поршень / Истории сегодня качнулся под Божьей рукой <...> На метле революций на шабаш выдумок / Россия несется сквозь полночь пусть!»[69]; Поэт считает, что «Воспевая Россию и народ, исхудавший в скелет, / На лысину заслужил бы лавровые веники...»[70]; «Мне до рези в желудке противно / Писать, что кружит-

ся земля и поет, как комар. / Нет, уж лучше пред вами шариком сердца наивно / Будет молиться влюбленный фигляр»[71].

Мир. Бреди наугад и пой.
Шагай, пока не устанут ноги!
Нам сегодня, кровавый, с тобой
Не по дороге!!![72].

С самого начала ясно понимавший пагубность политики большевиков, Шершеневич в 1921 г. прозревает будущее России и всего мира в стихотворении «Ангел катастроф»:

Не хотели ль мы быть паровозом
Всех народов, племен и стран?

Не хотели ль быть локомотивом,
Чтоб вагоны Париж и Берлин?
Оступились мы, видно, словом,
Поперхнулись теперь под уклон.

<...>

Над душой моей переселенца
Проплывает, скривясь, прозвенев
Бубенцом дурацким солнца,
Черный ангел катастроф![73]

А Мариенгоф, заливший свой поэтический мир кровью («Кровь, кровь, кровь в миру хлещет, / Как вода в бане...»[74]; «И земля, словно мясника фартук, / В человечьей крови, как в бычьей...»[75], еще раньше, в 1918 г. писал о том же в стихотворении «России»: «Скоро / К сосцам твоим присосутся, / Как братья, / Новые своры / Народов... / Еще не одна революция / Нянчиться будет в твоей зыбке...»[76]; «Революция — огненный стержень, / На котором и я и вы»[77].

Убежденный в том, что пути природы и пути человека разнонаправлены, что «Законы времени законов человечьих тяжелей»[78], что «Всему есть свой черед / (Я думаю, его установило солнце)...»[79], Мариенгоф восклицает:

Довольно, довольно рожать! Из тела и кости пророка не ждем,
Из чрева не выйдут Есенины и Мариенгофы;
Если даже плоть прольется дождем,
Такой не придет, чтобы новые указать кровы[80].

И будет два пути для поколений:
Как табуны пройдут покорно строфы
По золотым следам Мариенгофа
И там, где, оседлав, как жеребенка, месяц,
Со свистом проскакал Есенин[81].

Справедливо мнение И.В. Павловой: «Прежде всего можно заметить, что двойственность и контраст (как основополагающий и излюбленный прием построения образа и образной цепи) перерастает <у имажинистов> в глобальный принцип представления обо всем сущем как о вечном притяжении / отталкивании противоположных начал (в универсальном смысле, добра и зла), а вернее, является следствием такого представления. Всеобщая идея антиномичности привела к созданию образа мятущейся, беспокойной личности, скрывающей свое настоящее “я” или ищущей его»[82].

В центре имажинистского мира — Поэт, предстающий в образах шута, паяца и клоуна («Поэт <...> с паяцем / Двоюродные братья»; «Поэт или клоун? иду на руках» — Мариенгоф), комика, хулигана, «разбойника и хама» (Есенин), «циника, / Прицепившего к заднице фонарь» (Есенин), «похабника и скандалиста» (Есенин); «сутенера событий, красоты лабазника, / Профессионального проказника», «святого комика», «хранителя золотого безделья», «шофера земного шара», «машиниста на паровозе дней», «капитана страстей» и, наконец: «Сам себе напоминаю бумажку я, / Брошенную в клозет» (Шершеневич).

Здесь следует сказать о том, что поэзия *имажинистов* и поэзия *имажинизма* — не одно и то же. Первое — это всё, что написал каждый имажинист (следуя такой трактовке, Э.М. Шнейдерман включил в свой сборник почти всё, написанное имажинистами вплоть до конца их творческого пути). Второе понятие — это стихи, написанные по канонам и принципам имажинизма, главным из которых является усложненная образность. И только эти стихи составляют поэтический мир имажинизма как литературного течения. Поэтому произведения не всех членов «Ордена имажинистов» и «Воинствующего ордена имажинистов» являются имажинистскими. Никакого отношения к имажинистской поэзии не имеют стихи Рюрика Ивнева, которого еще В.Я. Брюсов назвал «имажинистом по недоразумению», а Шершеневич — «блуждающей почкой имажинизма». Реалистические, а не имажинистские стихи писали И.В. Грузинов, И.И. Афанасьев-Соловьев, Г.Б. Шмерельсон и С.А. Полоцкий (с отдельными имажинистскими образами). У В.В. Ричиотти (Л.О. Турутовича), пожалуй, только поэму 1922 г. «Коромысло глаз» можно отнести к имажинистской поэзии. Да и все они начали слишком поздно, когда имажинизм уже исчерпал себя.

Подражая мэтрам, имажинистские стихи (иногда только по внешнему виду) на русском и украинском языке писал Л.К. Чернов (Малошийченко). Достаточно привести всего одно его стихотворение с характерным названием «Эквилибристика образа» (и посвящением «Ярмарке мечтателей»), чтобы убедиться в этом:

Ночь — алмазный хлев, в котором мы доили
Вымя неба, где сосцы — в звезде.
В колокольнях сéрдца зазвонили
Мы — Пономари Страстей.

В букварях Любви —
Колумбы ижиц солнца,

Акробаты сумасшедших ласк.
Рундучки поэтов — захлебнуться бронзой
(Раненой луны бараний глаз).

Кардиналы Страсти — бешенств Аллилуйа,
Прожигатели ночных динамо-снов.
Мы — барышники смертельных поцелуев
И бродяги в царственный Любовь!

Мы — мошенники в своем Екклезиасте,
Мы [в] трактире мук —
Любви аукцион.
Мы — лабазники сверкающего Счастья
Открывать ликующий Притон!

На базаре дрóжи — снов эквилибристы,
От заразы грёз —
Стихов презерватив.
Мы в Театре Бунтов — первые артисты,
Каждый с алой солнцой
Плещущей груди!

Но в вертепе звездном мы плести монисто —
Дьявола и Бога на одном кресте.
Мы — бродяги в Счастье, мы — имажинисты,
Спекулянты бешенств, дьяконы Страстей![83]

В поэзии имажинизма «разворачивается модель неустойчивого, дискретного бытия, организованного как непрерывное смещение планов, взаимодействие противоположностей. В подобном положении происходит девальвация привычных норм и ценностей, сам человек вынужден "раздваиваться", скрываться, приспосабливаться. Сомнение или полное разочарование в идеалах влечет за собой соответствующую ответную реакцию в виде всеобщего недоверия, иронию и самоиронию, нигилизм в крайних саркастических и циничных формах»[84], богохульные выходки:

Тысчи лет те же звезды славятся,
Тем же медом струится плоть.
Не молиться тебе, а лаяться
Научил ты меня, Господь.
(С. Есенин. «Пантократор», 1919)

В богохульстве особенно усердствует Мариенгоф, убежденный в том, что между Богом и человеком — непреодолимая пропасть, что «от Бога Отрезаны мы, / Как купоны от серии»[85]:

Кровью плюем зазорно
Богу в юродивый взор.

<...>
Молимся Тебе матерщиной
За рабьих годов позор.
(«Кровью плюем зазорно...», 1918)[86].

И хилое тело Христа на дыбе
Вздыбливаем в Чрезвычайке.

<...>
Кричу: «Мария, Мария, кого вынашивала! —
Пыль бы у ног твоих целовал за аборт!..»
(«Твердь, твердь за вихры зыбим...», 1918)[87].

Стихи глаголет
Ивнев,
Как псалмы,
Псалмы поет, как богохульства[88].

Иронично обращается с Богом Шершеневич, даже вроде сочувствуя Ему: «О уставший Господь мой, грустящий и нищий, / Как завистливо смотришь ты с небес на меня! / Весь ваш род проклят роком навек и незримо, / И твой сын без любви и без ласк был рожден»[89] — как и остальные имажинисты, он молится другим «богам»:

Я молюсь на червонную даму игорную,
А иконы ношу на слом
И похабную надпись узорную
Обращаю в священный псалом[90].

С родиной и у Мариенгофа, и у Шершеневича, как и с Богом, отношения сложные — они чувствуют себя ее пасынками, да и она для них сейчас чужая: «Какой земли, какой страны я чадо? / Какого племени мятежный сын?»[91]; «Не мать, но родина — ужели бросишь вслед мне / Камень?»[92]; «О други, нам земля отказывает в материнстве. / Пусть будем мы в своей стране чужими»[93]. В 1925 г. Мариенгоф напишет:

Что родина?
Воспоминаний дым.
Кажись,
Пустое слово — Русь,
А все же с ним
Жилось теплее.
Да, я ушел не сожалея,
Но знаю: со слезой вернусь[94].

Шершеневич годом спустя создаст пророческие строки:

Да, знаю, день придет, он будет не последний,
Я лишь назначить час строками не берусь.
И влюбится народ, как прежде, в наши бредни
И повторит в любви седое имя Русь!

И к нам они придут, покорные народы,
Лишь голову свою тогда, поэт, не сгорбь!
Ведь пьянствовать стихом не перестанут годы.
И может ли без рифм удача жить и скорбь?![95]

А критики, между тем, утверждали, поверив ранним декларациям имажинистов, что они против содержания в поэзии. Их бичевали также за шокирующую теорию и практику, за неподчинение властям, за усложненную, не понятную обывателям форму, за постоянные эпатажи и розыгрыши. О преобладающем тоне откликов на образование литературной группы имажинистов, на их декларацию и поэтическую деятельность можно судить уже по названиям публикаций[96]. А.С. Серафимович в отзыве на книгу Шершеневича «Лошадь как лошадь» писал, что поэта надо посадить в сумасшедший дом. А рецензент литотдела Наркомпроса И. Аксенов шел еще дальше, призывая к физическому уничтожению автора.

Немало критики в адрес имажинистов было в журналах и газетах русского зарубежья: берлинские «Русская книга», «Новая русская книга», «Дни»; парижские «Последние новости», нью-йоркский «Русский голос», харбинское «Русское слово» и др. Резко отрицательно отнеслись к имажинизму и имажинистской деятельности Есенина поэты его крестьянского окружения — Н.А. Клюев, С.А. Клычков, А. Ширяевец, П.В. Орешин.

Переломным для имажинизма стал 1922 г., за которым последовало его угасание. Летом 1922 г. созданием Главлита была введена цензура. В том же году сначала Кусиков, а потом Есенин уехали за границу, Шершеневич, Мариенгоф и Эрдман увлеклись театром. Не спасли имажинизм ни организация «Воинствующего ордена имажинистов» в Петрограде (конец 1922), ни выпуск журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1922–1924) в Москве. Еще в марте 1922 г. Есенин писал Иванову-Разумнику: «...мне, например, до чертиков надоело вертеться с моей пустозвонной братией» (*Есенин.* VI, 131). Серьезные сомнения в универсальности и перспективности имажинизма, его «иссякаемость» поэт, как признавался он сам, впервые ощутил во время зарубежной поездки (май 1922 — июль 1923). Передавая в очерке «Железный Миргород» (август — сентябрь 1923) свое впечатление от океанского лайнера, на котором пересек океан («Эта громадина сама — образ. Образ без всякого подобия» (*Есенин.* V, 162), Есенин писал: «Вот тогда я очень ясно почувствовал, что исповедуемый мною и моими друзьями “имажинизм” иссякаем. Почувствовал, что дело не в сравнениях, а в самом органическом» (Там же).

В июле 1923 г., когда Есенин еще находился за границей, в «Гостинице...» (1923, № 2) была напечатана без подписи «Почти декларация»,

в которой явно под влиянием есенинского имажинизма говорилось: «Вот краткая программа развития и культуры образа:

а) Слово. Зерно его — *образ.* Зачаточный.

б) *Сравнение.*

в) *Метафора.*

г) Метафорическая цепь. Лирическое чувство в круге образных синтаксических единиц-метафор. Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: *стихотворение (образ третьей величины).*

д) Сумма лирических переживаний, т. е. характер — *образ человека.* Перемещающееся «я» — действительное и воображаемое, образ второй величины.

е) И наконец: композиция характеров — *образ эпохи* (трагедия, поэма и т. д.)»[97]. И далее следовало признание, что до 1923 г. имажинизм «не переходил рубрики “г”». Причем даже есенинский «Пугачев» и мариенгофский «Заговор дураков» были названы здесь просто «хорошими лирическими стихотворениями».

«Пришло время либо уйти и не коптить небо, либо творить *человека и эпоху*»[98]. И если раньше левые имажинисты провозглашали: «Аритмичность, аграмматичность и бессодержательность — вот три кита поэзии грядущего завтра»[99], то в «Почти декларации» утверждалось: «В имажинизм вводятся как канон: *психологизм* и суровое *логическое* мышление. Футуристическое разорванное сознание отходит в область “милых” курьезов. Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого»[100]. Так в 1923 г. левые имажинисты пришли к тому, о чем Есенин писал и говорил еще в 1918 г.

В 1924 г. А. Кусиков писал М. Ройзману из-за границы: «Никаких имажинистов не существует. Все это мальчишество, эпигонство. Мне с этим со всем не по дороге»[101]. Начались личные, бытовые размолвки между имажинистами: у Кусикова с Есениным, у Есенина с Мариенгофом и др.

Причины расхождения Есенина с Мариенгофом накапливались постепенно. В феврале 1923 г., когда Есенин находился за границей, была перерегистрирована «Ассоциация вольнодумцев», и Мариенгоф стал ее председателем вместо Есенина, который теперь не был включен даже в ее состав[102]. Есенин, будучи за границей, действовал от имени двоих (себя и Мариенгофа), устраивал издание перевода их стихов на английский язык, посылал Мариенгофу посылки и т. д. Мариенгоф же заботился только о своей выгоде, не помогал сестре Есенина, как тот просил и т. п.

Окончательный их разрыв связан прежде всего с журналом имажинистов «Гостиница...». В первых двух его номерах Есенин печатался охотно. Возвратившись в Москву, он отдал в третий номер журнала (1924) свой новый цикл «Москва кабацкая» уже не без колебаний. А тут еще Мариенгоф установил новый порядок публикации: по алфавиту не фамилий, а ... имен имажинистов. В результате стихи *Анатолия* Мариенгофа открывали номер «Гостиницы...», а *Сергея* Есенина — стояли в конце. Так же была подписана и декларация «Восемь пунктов». Это не могло не обидеть Есенина, и 7 апреля 1924 г. он написал в «Правление Ассоциации Вольно-

думцев»: «Совершенно не расходясь с группой, <...> в журнале <...> “Гостиница” из эстетических чувств и чувств личной обиды отказываюсь участвовать окончательно, тем более что он мариенгофский.

Я капризно заявляю, почему Мар<иенгоф> напечатал себя на первой странице, а не меня» (*Есенин.* VII (2), 217). В последнем, четвертом номере «Гостиницы...» (1924 г.) Есенин среди ее «постояльцев» уже не значился.

В последующих письмах Есенина встречаем серьезные обвинения в адрес Мариенгофа. А «Письмом в редакцию» «Правды» 31 августа 1924 г. Есенин (совместно с И.В. Грузиновым) объявил о роспуске группы: «Мы, создатели имажинизма, доводим во всеобщего сведения, что группа “имажинисты” в доселе известном составе объявляется нами распущенной» (Там же. С. 252). Имажинисты напечатали на него ответ в журнале «Новый зритель» за подписями Рюрика Ивнева, А. Мариенгофа, М. Ройзмана, В. Шершеневича и Н. Эрдмана. Ответ содержал грубые, оскорбительные и несправедливые выпады в адрес Есенина.

С отходом Есенина от имажинизма прекратил свое существование на 4-м номере (1924) и журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном». И хотя имажинисты еще некоторое время издавали коллективные сборники (без Есенина), пытались реанимировать «Стойло Пегаса», создать новый журнал, хотя еще какое-то время функционировали «Воинствующий орден имажинистов» в Ленинграде и поэты-имажинисты в некоторых других городах, но с уходом Есенина из группы имажинизм увядал и вскоре прекратил свое существование. За два месяца до своей гибели Есенин писал: «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом» (*Есенин.* VII (1), 19).

Путь от простого к сложному и затем к новой простоте, но уже на более высокой ступени, проходит любое явление, в том числе и литературное. На каждом историческом отрезке своего существования поэтическая образность закономерно эволюционирует от простого жизнеподобия (реализма) — к сложной метафорической образности, доведенной до абсурдного предела (имажинизма) — и вновь к реализму, но уже обогащенному метафорической образностью.

Это можно проследить на примере эволюции образности любого имажиниста. Так, Шершеневич, как и Есенин, начинал с наивно-реалистической поэзии (стихотворения «Маски», 1910; «Интимное», 1910 и др.), сдобренной то ли акмеизмом, то ли эгофутуризмом:

Я привык к Вашей столовой с коричневым тоном,
К чаю вечернему, к стеклянному звону,
К белым чашкам и к собачьему лаю.
Я всегда у Вас вечерами бываю.
Все так приветливо! Порою печальное.
Из окна я вижу церковь дальнюю.
Какой-то хаос гармонии многотонной.
В соседней комнате звонок телефонный.

И воздух поет: «смотри, смотри,
Как замкнули двери, молча, драпри!»
(«Интимное»)

В начале 1914 г. Шершеневич писал: «...поэзия не что иное, как беспрерывная электроцепь образов. <...> Но у прежних поэтов в основу стихотворения был поставлен один образ, которому были подчинены все подобразы. <...>

...выдвигается новый принцип — равенства всех образов. В пьесе дается *толпа образов* (курсив наш. — *А. З., Т. С.*), не связанных между собой, равных по важности. <...> Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет»[103].

Шершеневичу в том же 1914 г. возражает Борис Пастернак, считавший себя в то время правоверным футуристом: стихотворение объединяет «лирическая мысль», «лирическое целое», «тематизм», «тематическая сторона», т. е. единая тема, как бы сквозной, центральный образ, против чего и выступил Шершеневич. Такую роль объединяющего начала, главного образа стихотворения часто играет его заголовок. Поэтому большинство стихотворений реалистов и футуристов (как кубо-, так и эго-), а также раннего Шершеневича имеют заголовки. А при отсутствии заголовка все «подобразы» стихотворения объединяет «тема», «лирическая мысль», центральный образ.

У раннего Шершеневича почти каждое стихотворение имеет заголовок («Берег», «Одиночество», «Мольба», «Судьба», «Смиренье», «Обожание», «Память» и др.) или единую «тему», единый центральный образ. Но и в каждом стихотворении без названия в этот период есть один главный образ. Вот стихотворение 1913 г. «Порыжела небесная наволочка...»[104]. Здесь главный, стержневой образ — «размолвка». То же самое в стихотворении «Такого вечера не было вовеки...» (1913) — образ мертвой женщины. Но «подобразы», яркие и индивидуальные, начинают играть в стихотворении все более важную роль и работать не только на центральный образ-тему. В стихотворении «У других поэтов связаны строчки...» (1913) поиски Шершеневичем своего принципа соединения образов выливаются в поэтическую формулу: «А я люблю только связь диссонансов, / Связь на вечер, на одну ночь! <...> / И кружатся в пьесах, забывши такты, / Фонари, небоскребы и столбы афиш»[105].

Но с 1914 г., когда он выдвинул приведенную выше идею, главный образ начинает расцвечивается индивидуальными подобразами все больше и больше. Стихи уже чаще без заголовков[106] (к примеру, стихотворение «Вежливый ветер схватил верткую талию пыли...», 1914[107]). А с 1915 г. заголовком служит какой-либо поэтический (теоретический) «принцип». И уже в каждом стихотворении не один образ, а толпа образов, связанная единым принципом. На этом построена целая книга Шершеневича «Лошадь как лошадь» (М., 1920), в которой заголовки стихотворений названы тем или иным принципом: «Принцип поэтической грамматики» («День

минус солнце плюс оба...») — ноябрь 1918 г.[108]; «Динамас статики» («Стволы стреляют в небо от жары...») — июль 1919[109] и т. п.

У Мариенгофа имажинистский принцип, определенный Шершеневичем, действует только в поэмах 1919–1921 гг., а у Кусикова и вовсе не действует: его произведения скрепляет образ лирического «я» или тема, почти все его стихотворения имеют заголовки. То же и у остальных имажинистов: каждое их стихотворение (или главку поэмы) скрепляет главный образ, единая мысль, цельное чувство-переживание лирического героя.

Истинным имажинистом был Николай Эрдман. «Жестким» стилем и эпатажностью отличаются его стихотворения «Хитров рынок», «Когда же глазам...». Законченный пример имажинистской поэтики представляет стихотворение «Керосиновый ландыш» (1919)[110]:

Выводки слов из курятника губ
О частые клавиши ребер
Как вывески марша на мельнице труб,
Как горох барабанной дроби.

Опять на вокзалах исшарканных лиц
Билеты слезинок из кассы.
Волосы мимо шлагбаума ресниц,
Под колеса зрачков на насыпь.

Опять на задворках вчерашнего сна
Заката распухшие гланды.
Кому же, кому же в петлицу окна
Фонаря керосиновый ландыш?

Звездам стрекозами в облачный воск,
Педалями крыльев на месте.
Сердце — наполненный счастьем киоск
Д<нев>ных и вечерних известиц.

Но написал Эрдман очень мало и еще меньше напечатал (всего шесть стихотворений), а неоднократно анонсировавшаяся книга его стихов так и не вышла.

С 1922–1923 гг. становятся реалистическими и образы имажинистов: см., например, стихотворения Шершеневича «Слава пораженья» (15 июля 1923), Мариенгофа «И нас сотрут, как золотую пыль...» (1923), М. Ройзмана «Из цикла "Россия"». Кусиков в стихотворении «Птица безымянная» (17 июня 1922) констатирует: «Я сегодня перелистываю страницы, / Давно пережитые и далекие, далекие. <...> / Строки мои, вы совсем уж не те, / А почему, я и сам не знаю»[111].

В 1928 г. Шершеневич констатировал: «...наличие отдельных имажинистов отнюдь не знаменует самый факт существования имажинизма. Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школы. Причины зарождения и кончины имажинизма закономерны, как и всё в истории литературы»[112].

Имажинизм сошел с литературной сцены, но для многих он был неплохой школой, развившей обостренное чувство образа. Впрочем, его судьба предостерегает и от чрезмерного увлечения формой. При всех своих крайностях имажинизм все же сыграл определенную положительную роль в развитии поэзии 1920-х гг. Об этом хорошо сказал уже в 1930-е гг. Шершеневич: «Имажинизма как школы нет давно. Как метод, как призыв ко всемерному использованию образа — он остался навсегда. <...> Кровь имажинизма осталась в последующей поэзии»[113].

Имажинизм, особенно есенинский, оказал влияние на многих поэтов нашего века — представителей литературных групп 1920-х гг., на зарубежную поэзию и теорию 1920—1950-х гг., на метафористов и метаметафористов 1960—1980-х гг., на современных постмодернистов и поставангардистов[114].

Примечания

[1] *Шершеневич В.* Кому я жму руку. [М., 1921]. С. 31.

[2] Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. Сб. / Сост., указ. имен *С.В. Шумихина* и *К.С. Юрьева*. Вступ. ст., коммент. *С.В. Шумихина*. М., 1990. С. 9—10.

[3] Там же. С. 10.

[4] Подробнее см.: *Павлова И.В.* Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2003. С. 75—96.

[5] *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 22, 26.

[6] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. С. 553.

[7] Стрелец. Сборник первый. Пг., 1915. С. 93.

[8] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 503.

[9] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 351. Высказывание относится к 1915 г.

[10] См. работы В. Львова-Рогачевского, В. Фриче, П. Когана, Я. Шапирштейн-Лерса (Эльсберга) и др.

[11] *Соколов Ип.* Бунт экспрессиониста. [Б. м.], Издание, конечно, автора, 1919, осень. С. 3.

[12] *Соколов Ип.* Имажинистика. [Б. м.], 1921. С. 6.

[13] *Мариенгоф А.* Буян-остров // Поэты-имажинисты. СПб.; М., 1997. С. 35.

[14] *Шершеневич В.* Кому я жму руку // *Шершеневич В.* Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль, 1997. С. 434. Курсив автора.

[15] *Мариенгоф А.* Буян-остров // Поэты-имажинисты. С. 34.

[16] Там же.

[17] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 376. Курсив автора.

[18] См. у Вяч. Иванова, А. Блока и др. поэтов и критиков.

[19] *Клычков С.* Лысая гора // Красная новь. М., 1923. № 5. С. 391—392.

[20] *Ермилова Е.В.* Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст 1976: Литературно-критические исследования. М., 1977. С. 177.

[21] *Шершеневич В.* У края «прелестной бездны» // Без муз. Нижний Новгород, 1918. № 1. С. 43. Подпись: Георгий Гаер.

[22] *Шершеневич В.* Сегодня и завтра русского футуризма // Жизнь. М., 1918. 5 июля. № 58.

[23] Мой век, мои друзья и подруги. С. 553.

[24] Там же. С. 649.

[25] Человек. 1993. № 5. С. 101.

[26] Подробнее о доорганизационном периоде имажинизма см.: *Дроздков В.А.* Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911–1916 годы); *Захаров А.Н.* Эволюция есенинского имажинизма // Русский имажинизм. С. 27–74.

[27] Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. М., 1926. С. 52.

[28] Октябрь. 1965. № 10. С. 103.

[29] *Полонский В.* О литературе: Избранные работы. М., 1988. С. 398. См. также оценку имажинизма В. Брюсовым (*Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. Кн. 4. С. 38–68).

[30] *Шнейдерман Э.М.* Примечания // Поэты-имажинисты. С. 458.

[31] См. журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном». 1923, № 2; 1924, № 3 и № 4.

[32] Мой век, мои друзья и подруги. С. 554.

[33] *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). М., 1995–2001. Т. VII (1). С. 304, 306. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках после цитаты. Римская цифра указывает том, арабская — полутом и страницу.

[34] Поэты-имажинисты. С. 24.

[35] Там же. С. 25, 26.

[36] *Мариенгоф А.* Буян-остров: Имажинизм // Поэты-имажинисты. С. 34.

[37] Там же. С. 42.

[38] *Осоргин М.* Путешествующие в прекрасном // Последние новости. Париж, 1924. 27 марта.

[39] Жизнь и творчество русской молодежи. М., 1919. № 28–29. С. 5.

[40] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 423.

[41] Там же. С. 431–432.

[42] Поэты-имажинисты. С. 37.

[43] Там же. С. 40.

[44] Там же. С. 38, 33.

[45] *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея // Гостиница для путешествующих в прекрасном: Русский журнал. 1922. № 1, ноябрь.

[46] *Грузинов И.* Пушкин и мы // Гостиница... 1924. № 1 (3). Подпись: И. Г.

[47] *Шершеневич В.* Искусство и государство // *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 375.

[48] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 432–433.

[49] Там же. С. 443.

[50] Там же. С. 442.

[51] Там же. С. 390.

[52] *Мариенгоф А.* Буян-остров // Поэты-имажинисты. С. 40.

[53] Поэты-имажинисты. С. 35–36.

[54] Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. С. 45.

[55] *Кириллов В.* Встречи с Есениным // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 272.

[56] См.: *Есенин.* Т. VII (1), 137, 193.

[57] См.: Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. М., 1995. С. 108.

[58] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 383.
[59] Там же. С. 436.
[60] Поэты-имажинисты. С. 41.
[61] *Рюрик Ивнев.* Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа и Шершеневича. М., 1921. Цит. по: *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 461, 463.
[62] Поэты-имажинисты. С. 199.
[63] Там же. С. 253.
[64] Там же. С. 98.
[65] Там же. С. 91.
[66] Русский имажинизм. С. 387–388.
[67] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 260.
[68] Поэты-имажинисты. С. 107.
[69] Там же. С. 86.
[70] Там же. С. 91.
[71] Там же. С. 92.
[72] Там же. С. 109.
[73] Там же. С. 112.
[74] Там же. С. 201.
[75] Там же. С. 204.
[76] Там же. С. 199.
[77] Там же. С. 207.
[78] Там же. С. 260.
[79] Там же. С. 255.
[80] Там же. С. 225.
[81] Там же. С. 231.
[82] *Павлова И.В.* Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм. С. 75.
[83] Поэты-имажинисты. С. 450.
[84] *Павлова И.В.* Указ. соч. С. 84.
[85] Поэты-имажинисты. С. 196.
[86] Там же. С. 197–198.
[87] Там же. С. 202.
[88] Там же. С. 252.
[89] Там же. С. 82.
[90] Там же. С. 97.
[91] Там же. С. 231.
[92] Там же. С. 256.
[93] Там же. С. 261.
[94] Там же. С. 275.
[95] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 350.
[96] См.: *Фриче В.* Литературное одичание // Вечерние известия. М., 1919. 19 февраля; [*Блюм В.*] Литературные спекулянты // Там же. 20 февраля. Подпись: Тис; *Василевский В.* Кафе снобов... // Вестник литературы. Пг., 1919. № 7; Новое поэтическое стойло // Там же. Подпись: Старый писатель; *Ломов А.* Копытами в небо... // Правда. М., 1920. 6 февраля; [*Жижин И.*] Банда оскандалилась // Рабочий край. Иваново-Вознесенск. 1920. 2 июня. Подпись: И.Ж.; *Наумов Г.* Рассуждение о дыре: Несколько слов об имажинизме // Огни. Воронеж. 1921. 18 июня; *Евгеньев А.* Перлы и адаманты имажинизма // Вестник литературы. Пг., 1921. № 10/11. С. 6, 7 и др. Подробнее см.:

Русские советские писатели. Поэты: Биобиблиографический указатель. М., 1985. Т. 8. С. 92–101.

[97] Поэты-имажинисты. С. 13.

[98] Там же.

[99] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. С. 427.

[100] Поэты-имажинисты. С. 13–14.

[101] Русский имажинизм. С. 210.

[102] Состав Ассоциации (1923): председатель — Мариенгоф, секретарь — Ройзман, совет: Шершеневич, Грузинов, Ивнев, члены: А.М. Кожебаткин, Н.П. Савкин, А.М. Сахаров, И.И. Старцев, Б.Р. Эрдман, Г.Б. Якулов, С.Б. Никритин, В.А. Соколов, Е.К. Александрова, А.Б. Оленин, Н.М. Гарина, И.Н. Штейн, А.А. Андерс, С.И. Вольфсон, Г.Р. Колобов, Л.И. Эрн (ЦИАМ, ф. 1215, оп. 1, ед. хр. 226).

[103] Цит. по: Русский имажинизм. С. 43–44.

[104] Поэты-имажинисты. С. 59.

[105] Там же. С. 66.

[106] Там же. С. 71–74.

[107] Там же. С. 71.

[108] Там же. С. 94.

[109] Там же.С. 98.

[110] Там же. С. 400–401.

[111] Там же. С. 365.

[112] *Шершеневич В.* Существуют ли имажинисты? // Читатель и писатель. М., 1928. 1 февр.

[113] Мой век, мои друзья и подруги. С. 553, 646.

[114] См.: Русский имажинизм. С. 338–386.

КРАТКАЯ ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМАЖИНИСТОВ

1914–1918 — Доорганизационный период имажинизма.

1919, до 30 января — Завершается организационное оформление группы имажинистов. Вырабатывается «Декларация». Этот документ, подписанный С.А. Есениным, Рюриком Ивневым, А.Б. Мариенгофом, В.Г.Шершеневичем Б.Р. Эрдманом и Г.Б. Якуловым, направляется для публикации в воронежский журнал «Сирена».

1919, до 10 февраля — Организуется издательство «Имажинисты».

1919, 10 февраля — Московская газета «Советская страна» печатает «Декларацию» имажинистов.

1919, 15 февраля — Статья В.М. Фриче «Литературное одичание», первый отклик на «Декларацию» имажинистов.

1919, 12 марта — Рюрик Ивнев объявляет о выходе из группы имажинистов.

1919, 3 апреля — Выставка стихов и картин имажинистов в Большой аудитории Политехнического музея.

1919, 17 или 18 апреля — Выходит № 4/5 журнала «Сирена» с «Декларацией».

1919, в ночь с 27 на 28 мая — Имажинисты проводят акцию по расписыванию стен Страстного монастыря строфами своих стихотворений.

1919, до 24 сентября — Составлен «Устав Ассоциации вольнодумцев в Москве».

1919, до 25 сентября — В.Г. Шершеневич и А.Б. Кусиков открывают в Москве имажинистскую «Лавку поэтов».

1919, конец октября — Открывается кафе «Стойло Пегаса», ставшее основной площадкой для публичных выступлений имажинистов (1919—1922).

1919, до 25 ноября — Открытие С.А. Есениным и А.Б. Мариенгофом второй книжной лавки имажинистов в Москве.

1920, 4 ноября — Литературный «Суд над имажинистами» в Большом зале Консерватории.

1920, 16 ноября — «Суд над современной поэзией» в Политехническом музее, устроенный имажинистами.

1920, 3 декабря — Рюрик Ивнев возвращается в группу имажинистов.

1921 — начало 1922 — Период расцвета имажинизма.

1921, 13 марта — Ассоциация вольнодумцев проводит в Политехническом музее вечер «О театре» с докладом Шершеневича.

1921, 30 марта — Главполитпросвет республики на своем заседании осуждает сборник стихотворений Есенина, Мариенгофа и Шершеневича «Золотой кипяток» как порнографический.

1921, в ночь с 11 на 12 июня — Имажинисты расклеивают на улицах Москвы листовки с призывом: «Имажинисты всех стран, соединяйтесь!»

1921, 11 сентября — Берлинская газета «Руль» публикует статью «Имажинизм» (подпись: Са-на).

1921, 12 сентября — Есенин и Мариенгоф пишут «Манифест» от имени «верховных мастеров ордена имажинистов».

1921, 19 сентября — В Государственном драматическом театре Харькова проходит диспут «Об имажинизме».

1921, после 13 ноября — Имажинисты проводят рекламную акцию с переименованием московских улиц, называя их своими именами.

1922, не ранее августа — Выходит журнал «Казанский библиофил» (№ 3) со статьей В.А. Летнева «Имажинистская драматургия».

1922, июнь — август 1923 — Угасание имажинизма без активного участия Есенина, находившегося за границей.

1924, 31 августа — Есенин и И.В. Грузинов письмом в «Правду» извещают о роспуске группы.

1924—1927 — Имажинизм без Есенина.

1928, 1 февраля — В.Г. Шершеневич публикует статью «Существуют ли имажинисты?» (газета «Читатель и писатель»).

БИБЛИОГРАФИЯ

Манифесты, декларации, работы по теории имажинизма

Декларация / С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Б. Эрдман, Г. Якулов // Советская страна. М., 1919. 10 февраля. — То же // Сирена. Воронеж, 1919. № 4/5.

Шершеневич В., Эрдман Б. Имажинизм в живописи // Сирена. Воронеж, 1919. № 4/5.
Есенин С., Мариенгоф А. Манифест (1921) // Эпоха Есенина и Мариенгофа. М.: Имажинисты, 1922 (верстка; книга не выходила).
Павлов Е. Музыкальный манифест имажинизма (провозглашен устно в 1921 г.).
[*Мариенгоф А.*]. Почти декларация // Гостиница для путешествующих в прекрасном. М., 1923. № 2.
Восемь пунктов / А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Н. Эрдман, Р. Ивнев, С. Есенин // Гостиница для путешествующих в прекрасном. М., 1924. № 1 (3).
Есенин С. Ключи Марии. М.: МТАХС, 1920 (фактически: 1919).
Шершеневич В. 2×2=5: Листы имажиниста. М.: Имажинисты, 1920.
Шершеневич В. Кому я жму руку. [М.]: Имажинисты, [1921].
Мариенгоф А. Буян-остров: Имажинизм. М.: Имажинисты, 1920.

Коллективные стихотворные сборники

Явь. [М.]: Явь, 1919.
Конница бурь. М.: [МТАХС, 1919].
Плавильня слов. М.: Имажинисты, 1920 (фактически: 1919).
Конница бурь: 2-й сб. имажинистов. [М.]: Див, 1920.
Харчевня зорь. [Харьков: Див], 1920.
Коробейники счастья. Киев; [М.]: Имажинисты, 1920.
Мы. М.: Чихи-Пихи, 1920.
Имажинисты. М.: Имажинисты, 1921.
Золотой кипяток. М.: Имажинисты, 1921.
Звездный бык. М.: Имажинисты, 1921.
Конский сад: Вся банда. М.: Имажинисты, 1922.

Индивидуальные стихотворные сборники

В. Шершеневич:
Крематорий: Поэма имажиниста. М.: Чихи-Пихи, [1919].
Лошадь как лошадь: Третья книга лирики, М.: Плеяда, 1920.
Кооперативы веселья: Поэмы, [М].: Имажинисты, 1921.
А. Мариенгоф:
Витрина сердца: Стихи. [Пенза]: Див, 1918.
Магдалина. М.: Имажинисты, 1919.
Кондитерская солнц: Поэма. М.: Имажинисты, 1919.
Стихами чванствую: Лирические поэмы. М.: Имажинисты, 1920.
Руки галстуком. [М]: Имажинисты, 1920.
Развратничаю с вдохновеньем: Поэма. М.: Имажинисты, 1921.
Тучелет: Книга поэм. М.: Имажинисты, 1921.
Разочарование. [М.]: Имажинисты, 1922.
Заговор дураков: Трагедия. [М.]: Имажинисты, 1922.
А. Кусиков:
Сумерки. М.: Чихи-Пихи, 1919.
В никуда: Вторая книга строк. М.: Имажинисты, 1920.
Поэма Поэм. [М.]: Сандро, [1920].

Коевангелиеран. [М.: Плеяда], 1920.
Джульфикар: Неизбежная поэма. М.: Имажинисты, 1921.
Искандар-намэ: Поэма меня. М.: Имажинисты, 1921–1922.
Птица безымянная: Избр. стихи: 1917–1921. Берлин: Скифы, 1922.
Аль-Баррак: Поэмы. Берлин: Скифы, 1922.
Рябка. Берлин: Изд. И.Т. Благова, 1923.

С. Есенин:
Исповедь хулигана. [М.: Имажинисты], 1921.
Трерядница. [М.]: Имажинисты, 1921.
Радуница. [М.]: Имажинисты, 1921.
Преображение. [М.]: Имажинисты, 1921.
Пугачев. [М.]: Имажинисты, 1922.

Рюрик Ивнев:
Солнце во гробе. [М.]: Имажинисты, 1921.

И. Грузинов:
Западня снов: Лирика. М.: Имажинисты, 1921.
Роды: Поэма. М.: Имажинист<ы>, 1921.
Бычья казнь: Поэма. М.: Имажинист<ы>, 1921.

В. Ричиотти:
Осьмина. М.: Имажинисты, 1922.
Коромысло глаз: Поэма. Пг.: Имажинисты, 1923.

Г. Шмерельсон:
Города хмурь: Стихи. Пг.: Распятый Арлекин, 1922.

Б. Сорокин:
Песенный частокол: [Стихи]. Саранск: [Саранск. тип. Коммунотдела], 1922.

С. Мар:
Абем: [Стихи]. М.: [Показат. тип. Промышл.-показат. выставки ВСНХ], 1922.

Современные издания произведений

Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век, моя молодость... / Сост., подгот. текста, послесл. *Б. Аверина*. Л.: Художественная литература, 1988.

Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сб. / Сост., указ. имен *С.В. Шумихина* и *К.С. Юрьева*. Вступ. ст., комм. *С.В. Шумихина*. М.: Московский рабочий, 1990. (Голоса времен).

Мариенгоф А. Это вам, потомки!; Записки сорокалетнего мужчины; Екатерина / Предисл. *Б.В. Аверина*, коммент. *Б.В. Аверина*, *Е.В. Павловой*. СПб.: Петро-РИФ, 1994. (Личность и история).

Шершеневич В. Ангел катастроф: Избранное / Сост., вступ. ст., примеч. *В. Дроздкова*. М.: Независимая Служба Мира, 1994.

Неизвестный Мариенгоф: Избранные стихи и поэмы 1916–1962 / Сост., подгот. текста, примеч. и послесл. *А. Ласкина*. СПб.: Альманах «Петрополь»; Фонд русской поэзии; изд-во «Лань», 1996.

Поэты-имажинисты / Сост., подг. текста, биогр. заметки и примеч. *Э.М. Шнейдермана*. СПб.: Пб. писатель; М.: Аграф, 1997. (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 3-е).

Шершеневич В. Листы имажиниста: [Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / Сост., предисл., примеч. *В.Ю. Бобрецова*]. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1997.

Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. *А. Кобринского.* СПб.: Академический проект, 2002 (Новая Библиотека поэта. Малая серия).

Литература

Ивнев Рюрик. Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. [М.]: Имажинисты, [1921].

Грузинов И. Имажинизма основное. М.: [Имажинисты], 1921.

Авраамов А. Воплощение: Есенин — Мариенгоф. М.: Имажинисты, 1921.

Соколов И. Имажинистика. [М.]: Орднас, 1921.

Григорьев С. Пророки и предтечи последнего завета: Имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф. [М.]: СААВ, 1921.

Львов-Рогачевский В. Имажинизм и его образоносцы: Есенин, Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич. Ревель; [М.]: Орднас, 1921.

Львов-Рогачевский В. Имажинизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925.

Розенфельд Б. Имажинизм // Литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930.

Шумихин С.В. Глазами «великолепных очевидцев» // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990.

Казак В. Есенин. Ивнев. Имажинизм. Кусиков. Мариенгоф. Шершеневич // Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996.

Савченко Т.К. Сергей Есенин и его окружение. Литературно-творческие связи. Взаимовлияния. Типология (дис. ... д. филол. н., глава «Есенин и имажинизм»). М., 1991.

Захаров А.Н, Савченко Т.К. Есенин и имажинизм // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11.

Сухов В.А. Сергей Есенин и имажинизм. Дис. ... к. филол. н. М., 1997.

Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.) Т. 7. Кн. 1. М.: Наука — Голос, 1999. С. 303–314, 497–528.

Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.

Дроздков В.А., Захаров А.Н., Савченко Т.К. Русский имажинизм: закономерности зарождения и кончины // Библиография. 2000. № 2.

Макаров И.А. Поэтика и теория русского имажинизма // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002.

Шошин В.А. Петроградский Воинствующий орден имажинистов // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910–1930-х гг. СПб.: Наука, 2002.

Павлова И.В. Имажинизм в контексте модернистской и авангардистской поэзии XX в. Дис. ... к. филол. н. М., 2002.

Русский имажинизм: история, теория, практика / Под ред. *В.А. Дроздкова, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко.* М.: ЛИНОР, 2003; 2-е изд. — М.: ИМЛИ РАН, 2005.

А.Н. Захаров, Т.К. Савченко

Поэты «Кузницы»

Пролетарии и пророки,
Мы пришли в предрассветной мгле
Раскаленные выковать строки —
Светлый гимн грядущей земле.

Так завершалось стихотворение Михаила Герасимова «Поэтам “Кузницы”» (1923), обращенное к его собратьям по объединению, игравшему в литературной жизни Советской России начала 1920-х гг. весьма заметную роль.

Все участники объединения вышли из пролетарской и крестьянской среды. Это была та самая поросль, на которую еще в 1910-е гг. с надеждой указывал Горький. Убежденный противник мещанской *середины*, унылого и «пассивного отношения к жизни», он уповал на то, что писатели низовой, трудовой России, с их молодой уверенностью и жизнестойкостью, с их способностью «в самых тяжелых условиях и положениях»[1] сохранять веру в себя и людей (чего, по мнению Горького, так не хватало литераторам-интеллигентам), вольются обновляющей струей в русскую литературу, творчески ее заряжая, расширяя спектр ее тем, обогащая новыми пониманиями и впечатлениями.

Жизненные судьбы поэтов, образовавших «Кузницу», своеобразны и в то же время очень типичны. Михаил Герасимов — сын железнодорожного рабочего («Мое детство цвело на будке / У железнодорожного моста»; «Меня железная дорога / Качала на груди своей» — напишет он в поэме «Мое детство»), участник восстания 1905 г., прошедший и тюрьму, и политическую эмиграцию, и Первую мировую войну, и две революции 1917-го... Стихи начал писать в 1911 г., участвовал в первом сборнике пролетарских писателей, вышедшем в 1914 г. при непосредственном содействии Горького, который видел в этом сборнике «один из первых шагов русского пролетариата к созданию своей художественной литературы»[2]. К моменту образования «Кузницы» у Герасимова уже три поэтических книги: «Вешние зовы» (Пг., 1917), «Завод весенний» (М., 1919), «Железные цветы» (Самара, 1919) и отдельное издание поэмы «Монна Лиза» (М., 1919). О нем пишут и пролетарские критики, и метры буржуазной, в лексике тех лет, критической мысли. Андрей Белый в рецензии на пролеткультовский сборник «Завод огнекрылый» называет

Герасимова одним из самых талантливых выразителей «новых веяний в поэзии»[3], а придирчивый В. Ходасевич, хотя и предъявляет «стихотворной технике Мих. Герасимова» ряд сердитых претензий, но при этом подчеркивает: сама строгость его отношения к поэту вызвана тем, что речь идет о безусловно талантливом авторе, обладающем абсолютно необходимым в поэтическом ремесле «чувством слова», а значит ему нужно особенно сильно работать над языком и стихом, учась «говорить так, чтобы смысл и звук тесно, неразрывно спаялись в одно, дополняли друг друга, чтобы мысль не заставляла иногда жертвовать стихом, стих — мыслью»[4].

Владимир Кириллов — из крестьянской семьи. Рано вышел в люди, служил учеником матроса на судах Черноморского флота, где было всякое: и изнурительный труд, и побои, но и романтика плавания, и влюбленность в море, и восторг пробуждающихся юных сил. Потом, как и у Герасимова, революция 1905-го, арест, ссылка, фронт, в феврале 1917 г. — приход во главе восставшего полка в Петроград, работа секретарем Московско-Заставского райкома партии. А параллельно этому жизненному маршу шаг в шаг с историей — писанье стихов, участие в поэтических вечерах, выступления в рабочей и солдатской аудитории, неизменно сопровождавшиеся аплодисментами, первые сборники. И если Герасимова современники знали по образу, давшему заглавие целой поэтической книге: «Я не в разнеженной природе, / Среди расцветшей красоты, / Под дымным небом на заводе / Ковал железные цветы», то Кириллов прогремел своим «Железным мессией» (1918) и вполне *футуристически-нигилистическим* лозунгом: «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, растопчем искусства цветы» (что, впрочем, при ближайшем рассмотрении, оказывалось более фразой, лихо брошенной в «мятежном, страстном хмелю»[5], нежели жизненным, а тем более творческим credo[6]).

Василий Александровский — тоже деревенский. Родился в селе Баскакове Сычевского уезда Смоленской губернии. Со смертью отца рухнуло хозяйство, мать подалась в город на заработки, а мальчик остался у дяди в деревне. Учился в земском училище, летом, когда взрослые были в поле, нянчил детей. «Проживши на белом свете 25 лет, должен констатировать, что это самое трудное занятие, — признавался поэт в автобиографии. — Пробегаешь с ребятишками до 11—12 ч. ночи на улице, а в 3 ч. будили и сажали качать люльку. Глаза слипаются, голова не держится, а они ревут, а вместе с ними и я...»[7]. Потом была Москва и служба в кожевенной мастерской «с 8 ½ утра до 7 веч.», так что и поесть было некогда — «ел на ходу, за работой»[8]. Призыв на фронт в 1916-м, ранение, служба на железной дороге, две революции... Все это время постоянное чтение — запоем, с десяти лет, чтение не по-детски серьезное, сопровождавшееся настойчивым стремлением «мысль разрешить»: Шопенгауэр, Ницше, Плеханов, Ленин, из писателей — Горький, Чехов, Куприн, Л. Андреев. И — поэтическая работа, вдохновенная, неустанная, рождающая в душе ощущение восторга и молодой, радостной силы.

В. Александровский, хотя и был на восемь лет младше Герасимова и Кириллова, к 1920 году имел за плечами два поэтических сборника: «Рабо-

чий поселок» (М., 1919) и «Север» (М., 1919), а также отдельное издание поэмы «Восстание» (М., 1919), посвященной октябрьскому перевороту. В поэме являлся почти апокалипсический образ-символ приближающейся революции («Что-то растет, / Кто-то огромный идет», «Ширится тайна. / Растет. / Небо краснеет. / В муках Великое зреет. / Идет»), за которым следовали символические картины закипающего народного гнева, готового смести угнетателей, скорого на расправу с изменниками («Рванулись. / Схватили / Десятками рук, / И пальцы, как клещи сомкнулись / И вмиг погасили / Испуганный звук»). Густыми мазками был набросан этюд уличных битв: схватка повстанцев с войсками; уставшие защитники баррикад, ждущие подкрепления; винтовки, уставившиеся в снег и туман; встревоженные обыватели («В нижнем этаже к стеклу / Чья-то голова прильнула / И отпрянула: там кровь»). А потом резким контрастом звучали последние строки, переводившие революционную симфонию в совсем иную душевную и смысловую тональность. «Враг сломлен, разбит» — и вот уже нет в сердцах прежней вражды, ненависти, великого гнева. «Радость, великая радость на лицах», «Кружатся в воздухе песни, / Как птицы, /Счастьем они рождены».

Красная арка
Цветами украшена,
Злоба, горевшая ярко,
Погашена.
Ныне крылаты
Души бойцов.
Реют знамена, плакаты,
Гимны из солнечных слов.

Примечательно, что поэма, которая завершалась такой светлой, всепримиряющей нотой, была написана в июле 1918 г., в разгар гражданской войны, когда братоубийственная судорога снова, как и в революцию, корежила тело России. В слове двадцатилетнего поэта зазвучал голос народной души, в лучшие, чистые минуты свои сознающей нестерпимость розни и разделения, жаждущей прекращения кровавой распри...

Если Герасимов и Кириллов ко времени создания «Кузницы» были уже известными и состоявшимися поэтами, то Василий Казин, Григорий Санников, Николай Полетаев только входили в литературу. Казин, почти ровесник Александровского, в 1919-м написал своего «Каменщика»: «Бреду я домой на Пресню. / Сочится усталость в плечах, / А фартук красную песню / Потемкам поет о кирпичах...» («Утро трудовой культуры» — сказал об этом стихотворении Андрей Белый[9]), Санников — «Кукушку» («Кукует в кузнице кукушка, / И по чугунному суку / Кует унылую частушку: / "Ку-ку, ку-ку"...»), а Полетаев, хотя и родился в один год с Герасимовым и писать начал рано, выступить со своими стихами решился лишь в 1918-м. «Зуд к писательству у меня всегда был, — признавался он в автобиографии, — но я так уважал человеческое слово, что писать и печатать с 1907

по 1917 г. не мог. Я знал, что я буду не нужен, — тогда читали Арцыбашева, Кузмина, Вербицкую и др.; даже Горького и др., старавшихся охранять человеческое слово от пошлости, обливали в газете помоями»[10].

Помимо перечисленных поэтов, в «Кузницу» вошли Сергей Обрадович, стихи которого писатель А.С. Неверов, позднее также примкнувший к группе, назвал «лирикой в граните», Николай Дегтярев, Семен Родов, Иван Филипченко. «Поэт больших построений и глубоких замыслов» — так выразился Ю. Балтрушайтис в предисловии к сборнику стихотворений и поэм Филипченко «Эра славы» (М., 1920). Этот сборник от первой до последней строки был пронизан планетарным, космическим пафосом. Центральной его вещью стала «Поэма Славы», рисовавшая то грядущее преобразование Земли, природы, Вселенной, которое, верил Филипченко, должно было стать подлинным делом человечества, освободившегося от цепей рабства и жаждущего теперь дать свободу и счастье всему бытию:

Для человека человек стал братом,
Борьба и Труд — товарищ божество,
Борьба и Труд — изменят естество,
Мы будем человечеством крылатым.

Практически все участники объединения до его образования были связаны с «Пролеткультом». В работе этой широкой и разветвленной организации, зародившейся между февральской и октябрьской революциями, вовлекшей в свою орбиту сотни тысяч рабочих и стремившейся встать в авангарде творчества новой революционной культуры, многие из них участвовали со всей горячностью и самоотдачей. Герасимов был основателем Самарского пролеткульта; Кириллов — членом Петроградского и вторым председателем Тамбовского пролеткульта, с бригадами которого во время гражданской войны не раз выезжал на фронт. Оба поэта, так же как Александровский, Полетаев, Обрадович, Санников, входили в Литературную секцию Московского Пролеткульта. Для многих из них Пролеткульт был школой мастерства, давал путевку в жизнь и печать. В Литературной студии Московского Пролеткульта занимались под руководством Андрея Белого С. Обрадович, Г. Санников, В. Казин, Н. Полетаев, там же они слушали лекции Вяч. Иванова. В пролеткультовских сборниках и журналах («Грядущее», «Горн», «Твори!») появлялись стихи будущих «кузнецов», под грифом «Издание Пролеткульта» выходили — когда небольшие, в несколько стихотворений, а когда и достаточно объемные — сборники. Не говоря уже о регулярном участии в пролеткультовских литературных вечерах или об инсценировке стихов того же Кириллова на сцене Петроградского пролеткульта[11].

И тем не менее 1 февраля 1920 г. на заседании исполнительного бюро Московского Пролеткульта прозвучало заявление группы поэтов, объявивших о своем решении выйти из организации, условия работы в которой, подчеркивали они, «тормозят выявление творческих возможностей пролетарских писателей»[12], ограничивают свободу художественного самовыражения.

Владимир Кириллов. 1925
ОР ИМЛИ РАН

Сергей Обрадович. 1920
ОР ИМЛИ РАН

Василий Казин. 1927
Фото М. Наппельбаума
ОР ИМЛИ РАН

Михаил Герасимов
1930-е гг.

Поводом к такому заявлению стало резкое выступление главного теоретика Пролеткульта А.А. Богданова на диспуте о пролетарской поэзии в Политехническом музее, состоявшемся 26 января. Подчеркнув необходимость для пролетарского поэта «широкой образованности, глубоких знаний» и, что особенно важно, самостоятельности в области формы, Богданов упрекнул Герасимова и Александровского в том, что они поддаются влияниям новых поэтических школ, перегружая свои стихи излишней метафорикой, позволяя себе вычурные, эстетские образы, что, по мнению Богданова, только вредит их творчеству. Особенно уничтожающему разбору подверглась поэма Герасимова «Монна Лиза» (1917): написанная в символистской поэтике с явной ориентацией на Блока и Белого, она разрабатывала тему вечно женственного. Богданов подчеркнул искусственность сюжета поэмы, упрекнул автора за излишнюю увлеченность стиховой техникой (смысл приносится в жертву рифме)[13], заявив, что ни один рабочий с завода не поймет подобной поэзии: «тут совершенно чужая форма, совершенно чужое построение». Пролетарские поэты, подчеркивал Богданов, должны брать пример с классиков мировой поэзии, стремившихся к ясности формы, а не с символистов, эту форму до чрезмерности усложнявших, ориентироваться на Пушкина, а не на Блока[14].

Нападки Богданова были направлены не только на Герасимова и Александровского, но и на Литературную студию в целом. Теоретик Пролеткульта указал на недостатки в ее работе, и прежде всего на отсутствие «товарищеской критики», на спокойное отношение к неудачным стихам, выходящим из-под пера друг друга («Я не представляю, как можно произведение, полное ошибок и неграмотности выпустить из кружка»), на попустительство в отношении тех пролетарских поэтов, которые позволяют себе «лживые образы» и декадентски неясные смыслы[15]. Этот камень в коллективный огород студийцев вызвал с их стороны понятную протестующую реакцию, вылившуюся в заявление об отделении. 5 февраля заявление было напечатано в «Правде». Под ним поставили свои подписи В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, С. Обрадович, Н. Дегтярев, С. Родов, Г. Санников.

Выход группы поэтов, вызванный трениями между членами Московского Пролеткульта и его теоретиками и руководителями, имел и свои организационные последствия. Пролеткульт резко сопротивлялся стремлению партийных кругов поставить его деятельность под контроль Наркомпроса. Бывшие пролеткультовцы, напротив, ценили поддержку А.В. Луначарского и, заявляя о выходе из Литературной студии Московского Пролеткульта, объявили о создании Секции пролетарских писателей при недавно созданном Литературном отделе Наркомпроса. Уже с весны 1920 г. секция начала активно работать, стремясь стать центром организации пролетарских поэтов, что до этого было безусловной прерогативой Пролеткульта.

Первым и главным начинанием Секции была подготовка I Всероссийского съезда пролетарских писателей, на котором предполагалось поставить вопрос о путях развития пролетарской литературы, отношении к наследию, «выявлении своего взгляда на искусство прошлого и настояще-

го»[16]. В оргкомитет съезда вошли В. Кириллов, который старался наладить сотрудничество между Секцией и Пролеткультом, за что не раз бывал бит в Пролеткульте, отстаивавшем свое безраздельное право на руководство пролетарской культурой, Г. Санников, В. Герасимов, В. Казин, В. Александровский. Сам съезд открылся в Москве 10 мая 1920 г. и тут же, из-за малочисленности участников, был преобразован в Совещание пролетарских писателей.

Своего рода кульминацией Совещания стала полемика между А. Богдановым, делавшим доклад «о форме пролетарского творчества», и раскольниками-«кузнецами». Богданов отстаивал свой главный тезис: поэзия пролетариата не может и не должна быть сложной по форме своего выражения. Классическая простота — простота Пушкина, Лермонтова, Байрона, Гете, Шекспира — вот тот искомый образец, на который следует равняться пролетарским поэтам, а отнюдь не на символистов, влияние которых чувствуется у некоторых из них (очередной камень в огород Герасимова и К°). «Излишняя филигранность формы не совместима, не гармонирует с огромным содержанием пролетарского творчества»[17].

«Кузнецы» со своей стороны яростно сопротивлялись. Ведь в своей декларации, помещенной в первом номере журнала «Кузница» (начал выходить с мая 1920 г.), не противореча, а наоборот повторяя тезисы Богданова о «коллективизме грядущей пролетарской культуры», о поэзии как одном из орудий творчества «новых высших форм жизни», они резко отмежевывались от его призыва к аскетизму в области поэтической формы. «Подобно тому, как в материальном отделении новую форму из нового материала лучше и скорее выкуешь, зная, где и как ударить по материалу вообще, так и в поэтическом мастерстве мы должны набить руку в высших организационных технических приемах и методах, и только тогда наши мысли и чувства вкуем в оригинальные поэтические формы, создадим оригинальную пролетарскую поэзию»[18]. Вот и на Совещании «кузнецы» дружно выступили против Богданова, подчеркивая, что «Пушкин далеко не прост, если его проанализировать» (М. Герасимов), что «в стремлении к простоте нужно иметь художественную меру» (В. Кириллов), что «вернуться к простоте формы» значит «отказаться от революции в искусстве» и вообще не критик должен указывать пути художнику, а художник критику (Г. Санников)[19].

Впрочем, упреки Богданова они отчасти учли. И резолюция, принятая на съезде, соединяла ряд тезисов его доклада с теми положениями, которые были высказаны Герасимовым и Кирилловым. Пролетарская литература, подчеркивалось в ней, «должна быть художественна по форме и доступна по содержанию», но чтобы это содержание по-настоящему выразить, писатель должен овладеть «техникой литературного творчества». «Пролетарский писатель должен уметь писать, он должен изучить историю слова, его ритм и музыку, законы гармонии образов, мысли и техники», не допуская при этом уклонения в крайность: «...изучение техники слова не должно быть оторвано от жизни»[20].

В сущности, творческая платформа «Кузницы» и явилась синтезом основоположных идей Богданова — о пролетариате как организаторе бытия, творце новой коллективистической культуры, об искусстве как организации опыта и проектировании должных форм жизни — и шедших от Брюсова и Белого представлений о том, что писателю для подлинного мастерства необходимо виртуозно владеть техническими приемами и что ограничивать поэта «в выборе творческих методов»[21] критика не должна.

С мая 1920 по март 1922 гг. вышедшая из Пролеткульта группа поэтов выпускала журнал «Кузница», ставший ее теоретическим и художественным органом. Здесь печатались декларации, литературно-критические статьи, поэтические подборки, рассказы, рецензии, хроника работы Секции пролетарских писателей при ЛИТО и т. п. Поначалу журнал появлялся достаточно регулярно (летом 1920 г. вышло три номера), затем промежутки между номерами стали больше, а выход последних четырех номеров растянулся на полтора года, что, впрочем, было обычным делом в издательской практике начала двадцатых, где периодика существовала под постоянным дамокловым мечом отсутствия средств.

И подзаголовок журнала — «Орган пролетарской культуры», и знаковая надпись, помещенная на обложке нового журнала: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», и сама эта обложка, на которой был изображен кузнец, замахивающийся молотом на земной шар, — все это связывало его с пролеткультовскими журналами и сборниками... Но главная преемственность шла по линии поэтических тем, разрабатывавшихся писателями-кузнецами.

Могучий, вдохновляющий коллективизм («Мы все возьмем, мы все познаем...»), пафос труда, способного изменить лик земли, вера в человека, уверенно и свободно пролагающего пути в будущее, космизм и планетаризм — отличительные черты пролетарской поэзии, как она становилась в 1910-е гг. и кульминировала в 1917—1918-м. Облик ее сложился не в последнюю очередь благодаря будущим кузнецам — Кириллову, Герасимову, Филипченко, а также их питерским собратьям — И. Садофьеву, А. Маширову-Самобытнику. Каждый из них внес свою лепту в *коллективное* пролетарское творчество, о котором так одушевленно грезил А. Богданов.

КОСМОС ЗАВОДА. ТЕХНИКА И ОРГАНИКА

С чем пришли в литературу представители рабочей окраины? Их соперники и собратья, крестьянские поэты, Н. Клюев, С. Есенин, входившие в писательскую среду в то же предреволюционное семилетие, раскрывали — не устно, но книжно, не фольклорно, но литературно — мир русской деревни, философию крестьянского быта. Поэты-пролетарии несли на страницы газет и журналов романтику завода: несмолкающий гул моторов, «зарево вагранок», звонкий скрежет металла, ослепительный блеск выплавляемой стали.

«Сопесенники, поспешите / Заводский ропот в гимн облечь», — призывал С. Родов в первом — программном — номере «Кузницы». Стихотворение «Пролетарские поэты», в котором был брошен этот призыв, располагалось на пятой странице, а уже на седьмой печаталось стихотворение Е. Нечаева, поэта старшего поколения, 30-летие профессиональной деятельности которого «Кузница» будет отмечать спустя полтора года, «Из песен о заводе»:

Гул и гам, кипит работа
В блеске тысячи огней,
Льются градом капли пота
С загорелых хрусталей.

Точно пули вылетают
Из гигантского жерла,
Всюду шарики мелькают
Раскаленного стекла.

А.К. Гастев, поэт и теоретик движения НОТ, в статьях, посвященных строительству пролетарской культуры, в предисловии к своей книге «Поэзия рабочего удара», изданной в 1918 г. Петроградским пролеткультом, прямо связывал пролетарскую поэзию с индустриализацией, подчеркивая, что в ней выражает себя мирочувствие новой эпохи: «Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика — вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата»[22]. Сам поэт неустанно воспевал «осеняющую силу железа», соприкосновение с которой перестраивает душу человека, вселяет в нее уверенность и крепость. Пролетариат, в жилы которого по заводским трубам «льется новая, железная кровь», всего добьется, дойдет и достигнет[23].

Ту же упоенность железом, новой материей, возможности которой только начинает познавать человек («В железе есть зовы / Звеняще грозовы») и которая должна стать материалом грядущего миротворчества, демонстрируют и «кузнецы». Базаровское «Природа — мастерская и человек в ней работник» преобразуется для них в новую формулу: «И вся природа предо мною / Металлургический завод» (М. Герасимов). Рождается своеобразная мифология *нового человека* — не просто мечтателя, но и исполнителя своих мечтаний и замыслов, не созерцателя мира, но делателя в нем. Это рабочий, с младых ногтей дышавший воздухом завода, с твердой, закаленной душой, обладающий внутренней цельностью, стойкий в своих убеждениях и в своей вере в идею.

Герасимов, Кириллов, Александровский, Санников — все они родились в крестьянской избе, в крайнем случае — в маленькой квартирке на городской окраине, но их лирический (нет — патетический) герой непременно

рождается в заводском цеху у станка, под биение листов стали, скрежет машин:

Я не нежный и не тепличный.
Не надо меня ласкать.
Родила на заводе зычном
Меня под машиною мать.

Пламень жгучий и хлесткий
Надо мной свисал,
Я электрическую соску
Губами жадно присосал.

В стальной колыбели качался
Баюкал бодрый гудок.
У ног загорелых плескался
Неугасающий грудок.
(В. Герасимов. «Я не нежный и не тепличный...», 1920)

В статье «Мотивы творчества Михаила Герасимова», разбирая сборник «Завод весенний», С. Родов писал: «завод Герасимова становится центром мира, средоточием творческой воли грядущего, свободного человечества»[24]. И действительно, настоящую метафизику завода находим мы у поэта. Как у Клюева изба — космична, в ней, как в микрокосме, отражается вся Вселенная, так и у Герасимова завод вырастает в космический образ, предстает и символом обновленной природы, преобразованной творческим дерзанием человека, и самим орудием этого преобразования:

Мы — красные пророки,
В грядущие века,
Завод железнорогий
Вонзили в облака
(М. Герасимов. «Завод вонзил два рога...», 1917)

Из горнов ярче и безмерней,
Прокованные встали мы,
Дробили иглы зимних терний,
Снега расплавили зимы.

Вагранки северным сияньем
Снега полярные прожгли...
Завод в знаменовом плесканьи
Осветозаренной земли.
(М. Герасимов. «Зарево заводов», <1919>)

Появляется у Герасимова и разрастающийся до космических масштабов образ станка, на котором рабочий формует небо, землю и все что в них:

срезает целые горы, строгает «поля Шампанские», и вот уже «целые мировые системы» дрожат «от неслыханной нагрузки», а брызнувшие во все стороны «молниевидные стружки» «Запламенели кометами, / Обжигая простор / Громовыми перезвонами» («Станок», 1922).

Образ бытия и человека, рождавшийся в пролетарской поэзии, был одним из многоликих проявлений кардинального мировоззренческого сдвига, совершившегося в истории Нового времени благодаря стремительному развитию технической цивилизации. Сущность этого сдвига в 1933 г. точно определил Н.А. Бердяев: «Техника дает человеку чувство планетарности земли, совсем иное чувство земли, чем то, которое было свойственно человеку в прежние эпохи. Совсем иначе чувствует себя человек, когда <...> он чувствует землю как планету, летящую в бесконечное пространство, среди бесконечных миров, когда сам он в силах отделиться от земли, летать по воздуху, перенестись в стратосферу»[25]. Не раз в стихотворениях поэтов «Кузницы» — Филипченко, Герасимова — увидим мы этот скачок от теллурического, птоломеевского мировоззрения (патриархального, локального, прикрепляющего человека к конкретному месту на земле и в истории) к мировоззрению космическому, коперниканскому, где земля предстает частицей безграничной Вселенной, а ее обитатели — жителями мирового пространства. В «Поэме Славы» Ивана Филипченко поэт-визионер встает «ступней на край кривой орбиты, / Меж бездн, на рубеже, где бег стремит Земля». Перед ним — Земной шар, стремительно несущийся на него «с поворота». Как в волшебном калейдоскопе, разворачивается созерцаемая из космоса панорама планетной истории: «Вековечно шествуют толпами вдаль пирамиды», высится Голгофа с тремя крестами на ней, мелькает статуя Свободы («В поднятой к небу руке факел магический»)... А вот как выглядит земля в стихотворении Михаила Герасимова «Станок»:

Целые созвездья
Передо мной,
И лежит огромный шар
Зеленый,
Обвитый паутин лианами.
Это шар земной,
Весь исчерченный меридианами,
Весь в малахитовой плесени,
Кое-где проросла трава.
И такой тусклый,
Что зудом налились мускулы.
Вспыхнув, засучил рукава,
Запел рабочие песни.

Да, именно такие *активные* чувства — жажду перестроить, украсить, преобразить — вызывает у поэтов-пролетариев созерцание земной колыбели человечества. И потому картины заброшенной, ветшающей, потускневшей планеты сменяются красочными полотнами преображаемой трудом

человека Земли: «Ныне Шар Земной по космическому простору, / По орбите летящий стремглав абрикос, / Цветущий, сочный, зеленый колосс» (И. Филипченко). А вслед за Землей и Вселенная становится полем труда и творчества освобожденного человечества:

Зарей крылатою одеты
Мы в небо дерзостно взлетим,
Громокипящею кометой
Прорежем млечные пути.

Космические миллионы,
Вонзимся в старый мир Стожар,
В созвездьях белых Ориона
Взвихрим восстания пожар.
(М. Герасимов. «Мы победим, клокочет сила...», 1918)

Так рождалось то идейно-художественное качество пролетарской поэзии, которое еще в первые пореволюционные годы и сами поэты, и критики назвали космизмом. «Тяготение к планетарным и космическим образам»[26] встречаем и у поэтов «Кузницы», и у их собратьев по цеху, членов петроградской группы «Космист» И. Садофьева, А. Маширова-Самобытника, И. Бердникова... Но этот космизм — космизм совсем иного рода, чем космизм русской поэзии XIX–XX вв. Там поэт и лирический его герой вставали перед лицом необъятной Вселенной как *созерцатели*. Мироздание являлось им то как *космос* — и тогда чуткому ночному взору представала величественная панорама звездного неба («Открылась бездна, звезд полна. / Звездам числа нет, бездне — дна» — М. Ломоносов), вселенская гармония и красота («И, в дальних вихрях светлой пыли, / Я видел, как миры ходили, / И слышал музыку миров...» — Ф. Глинка), то как *хаос* — и тогда они со страхом вглядывались в разлитую тьму беспредельного. Бытие казалось то исполненным стройности и смысла, то вверженным во власть вселенской бессмыслицы: «И эти все воздушные шары, / Завихряся в круженииях мятежных, / Бессмысленно, как глупые стада, / Бегут, не ведая, отколь, куда, / И где предел их бега оборота?» (Ф. Глинка). Но неважно, *светлый* или *темный* лик мира открывался здесь человеку, последний был именно *созерцателем* — наблюдателем, *свидетелем* жизни Вселенной. От него самого ничего не зависело, он никак не влиял на ход мировых процессов. В пролетарской поэзии конца 1910-х — начала 1920-х гг. человек уже не созерцатель, а *деятель*. Он встает перед лицом космоса как его *устроитель*, как архитектор, предпринимающий перестройку монументального здания, исполненный решимости воплотить собственный творческий замысел.

Впрочем, архитектор — это больше из области учено-интеллигентской. У пролетарских поэтов мы встретим другой, более понятный и близкий им образ — образ кузнеца, кующего новую, счастливую жизнь так же напористо и уверенно, как испокон веков ковал он сталь и железо. Этот образ

стал устойчивым и постоянным еще в дореволюционной рабочей поэзии, где была и «Песня кузнеца» А. Микульчика, и стихотворное воззвание «Кузнецу» И. Привалова («Куй, кузнец, борись с невзгодой, / Куй назло судьбе! / Куй, выковывай свободу / Да права себе!»), и знаменитое «Мы кузнецы, и дух наш молод, / Куем мы к счастию ключи!» Ф. Шкулева, стихотворение, уже в годы первой мировой войны давшее жизнь широко известной народной песне. Поэты «Кузницы», связавшие с кузнечной темой само название своей группы, от своих собратьев не отставали. Себя они видели кузнецами нового пролетарского искусства. «Смело в “Кузнице” куем / Нашу волю, мысли, чувства: / Пролетарское искусство / Коллективно создаем» — писал Николай Дегтярев в стихотворении «Кузнецы» (1920), напечатанном в первом номере «Кузницы». «Наша “Кузница”, кузница искусства — одно из неразрывно связанных отделений великой общественной пролетарской кузницы. Вчера мы ковали новую жизнь в “основном”, материальном отделении, сегодня стремимся “надстроить” ее новое содержание стройными, живыми словесными образами»[27] — звучало в декларации направления.

Однако и материальная ковка жизни людей не раз становилась у «кузнецов» предметом поэтического изображения: («Свободы огненные сохи / Куем мы, песен кузнецы»). И даже тогда, когда они просто рисовали работу мастера, выходивший из-под их пера художественный образ, в соответствии с уже сложившейся традицией, воспринимался как многозначительный символ:

Люблю, когда под паром молот
Сжимает сталь в снопах лучей,
Люблю ковать, силен и молод,
У пасти огненных печей.
(М. Герасимов. «Люблю я зарево вагранок...», 1918)

Искры, точно золото,
Брызжут из-под молота,
В горне вихрь поет...
Нет в руках усталости,
Нет к железу жалости,
Бьет.
(В. Александровский. «Кузнец», 1918)

Именно так — в сознании молодой силы, радостного всемогущества, волевым, мощным усилием стремился преобразовывать мир тот класс, на который возлагали такие надежды А. Гастев и А. Богданов. Его шествие по миру представало воображению пролетарских поэтов чередой ослепительных побед — сначала над врагами-капиталистами, а потом — над стихийными природными бедствиями, нарушающими полноту счастья людей на земле, над болезнью, временем, смертью. В сравнении с рабочей поэзией 1890-х — начала 1910-х гг. тут было существенное приращение смысла. Речь

шла уже не просто о социальных, в масштабах истории, но о бытийных преобразованиях, охватывающих не только общество, но и природу, Землю, Вселенную. Пролетариату, «Железному Мессии», подвластно все. Он рушит все преграды, «стирает черты и границы», «шагает чрез бездны морей». Перед ним вскрываются недра земли, расступаются горы, сближаются полюса. Мир меняет свой облик под его уверенной, точной рукой:

Где пройдет — оставляет след
Гулких железных линий,
Всем несет он радость и свет,
Цветы насаждает в пустыне»
(В. Кириллов. «Железный Мессия»)

На страницах пролетарской поэзии утверждала себя вера в безграничные возможности человека-творца, ум, сердце и воля которого могут творить чудеса, ставшая характерной приметой индустриально-технической эры. Ибо техника, снова процитирую Н.А. Бердяева, раскрывая человеку пути к ранее недоступным ему областям бытия, одновременно дает и «чувство его собственной мощи, возможности овладения бесконечным миром»[28].

Помещенная на обложке журнала «Кузница» фигура кузнеца, стоящего на земном шаре и замахивающегося для сокрушительного удара, воочию являла апофеоз нового Прометея, «мирового атланта», пришедшего перековать жизнь по собственному вдохновенному плану. Пролетариат — не скульптор, нежно касающийся податливой глины и любовно лепящий из нее прекрасную форму. Он именно кузнец, воздействующий на мир не непосредственно — нерукотворно — как Бог, а орудийно-технически. Он не любовно касается, он давит на мир — мощно, напористо, волево, сминая сопротивление его живой плоти, заставляя бытие подчиниться своим творческим планам: «Мы отшлифуем тебя, Земля»; «Метнем в вагранки и вулканы / Короны звезд и Млечный путь, / Чтоб солнцеструйным ураганом / Их в небо бледное плеснуть» (М. Герасимов).

На протяжении тысячелетий сначала примитивные, потом все более сложные создания рук человеческих в общей экономии бытия были не более чем quantité négligeable, никак не влияли на универсальный порядок, не тревожили естественного хода вещей. Но вот «в мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный уклад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. Это событие нельзя достаточно высоко оценить. Огромное значение его — не только социальное, но и космическое. <...> Ритм органической плоти в мировой жизни нарушен. Жизнь оторвалась от своих органических корней. Органическая плоть заменяется машиной, в механизме находит органическое развитие свой конец»[29]. Эти слова Бердяева из работы «Кризис искусства», писавшейся в 1918 г., — своего рода интеллектуальная иллюстрация той перестройки сознания, которую запечатлевала, но уже в художественных образах, поэзия класса, само рождение которого было напрямую связано с развитием машинного производства.

Мировоззрение человека индустриальной эры механистично, в нем утверждается примат техники над органикой, искусственного над естественным. Завод и станок, детища второй, рукотворной, природы, здесь важнее леса и поля, озера и реки, созданных до человека и независимых от него в своем существовании. Более того, саму жизнь торжествующий homo faber стремится рассматривать sub specie техники, в новой ценностной системе координат. Он не выносит «беспорядка» природы («Там природа вся валялась / В страшно диком беспорядке», как скажет позднее Николай Заболоцкий), противопоставляя ему железный порядок машины. Его мечта — максимально расширить сферу искусственного, а в пределе — *заменить* им природное, расхлябанное, жалкое, смертное, расчислить и упорядочить бытие, как механик упорядочивает работу послушных его веленью машин.

В затонах от лягушиного стона
Берег раскис слезливой тиной,
Мы в панцырь железобетона
Все реки закуем машиной.
(М. Герасимов. «Электрификация», 1920–1921)

Трактором разума взроем
Рабских душ целину,
Звезды в ряды построим,
В вожжи впряжем луну.
(В. Кириллов. «К нам, кто сердцем молод...», 1920)

Овнешненное, орудийное отношение к миру связано с непризнанием самоценности органического; природа здесь — лишь *материал*, подобный железу и стали, из которых рабочий выплавляет и кует необходимые ему вещи. Пролетарская поэзия этому взгляду отдала дань сполна. «И не давай опомниться. / Бери ее, безвольную. / Меси ее, как тесто» — такое отношение к земле проповедовал «железный Гастев». Еще в 1910-е гг. будущий теоретик НОТ создал поэтический панегирик индустриальной цивилизации: она покрывает землю сотнями стальных городов, «черными гигантами труб», угрожающих «самому небу», сдавливает ее кольцами железных дорог, буравит в теле планеты глубокие шахты и скважины. И этот гимн железу не раз отзывался в стихах «кузнецов». «Шар Земной — мастерская», «Одно Полушарие — фабрика, другое — завод»; «Атмосфера земли содрогается гимном органным, / Симфонией стали, песни железной безумьем» (И. Филипченко). Мир, где утверждается новый, *железный* закон, окрашивается у поэтов-пролетариев в стальные тона, природное уподобляется искусственному: «Всходит гигантское / Зубчатое колесо солнца», «Месяц — покрасневший молот — / В вагранках звездных раскален», а небо — «расплавленный голубой алюминий» (М. Герасимов).

И не только мир, но и человек, венец восходящего развития органических форм, теперь «растет из железа», в его жилы «льется новая, железная кровь» (этот гастевский образ перекочевал в стихи Герасимова, Ки-

риллова, Александровского, Обрадовича и прочно в них утвердился), наливаются стальной силой мускулы. «Работая над сталью, рабочий сам становится ею»[30], — писал Семен Родов, близкий Гастеву по своему умственному и душевному складу: та же сухость души, та же глухота к «живой жизни», то же обожествление технически-городского типа существования. «Железный Мессия», новый «спаситель, земли властелин, / Владыка сил титанических», является в мир «В шуме приводов, в блеске машин, / В сиянии солнц электрических» (В. Кириллов). «Труба как посох исполина / В его мозолистой руке, <...> / Его шагов стальную силу / Ковали долгие века» (М. Герасимов). Таким же жестким, непластичным, неприродным (точнее — антиприродным) представал подчас у «кузнецов» и тот коллектив, на который возлагали они свои пламенные надежды. «Железно-каменный массив — / Несокрушимый коллектив» шествует по планете, в каждой ее точке отдается «железный, четкий ритм шагов», все живое склоняется перед стальным напором монолитного пролетарского «мы».

Я не случайно написала «подчас». Жесткость в отношении к природе, к живой плоти мира не была доминантой творческого миропонимания поэтов «Кузницы». Усваивая прометеистскую логику, согласно которой в природе нет ценности, Земля, Вселенная — лишь материал, из которого можно лепить все что вздумается, по собственному самостийному усмотрению, они в то же время оказывались связаны тончайшими нитями с христианской системой координат, где природа — не объект, а субъект, многоликий собор существ, где утверждается идея ответственности человека, созданного по образу и подобию Божию, за всю меньшую тварь, что «стенает и мучится доныне» и «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8:19, 22). А при таком склонении ума и сердца уже невозможно вести себя в бытии так подростково-безответственно, так хулигански-самовластно, руководствуясь формулой «Что хочу, то и ворочу», как это изображали порой «кузнецы» («Сгребем мы лунною лопатой / С мундира неба ордена» и т. п.). «Свобода от», свобода делать все что угодно, превращается здесь в «свободу для», в свободу, сопряженную с сознанием всецелой ответственности за бытие. Высшее проявление человеческого могущества уже не в том, чтобы жонглировать мирами, как разноцветными шариками на арене под названием «жизнь», а в том, чтобы избавить эти миры от сил распада и тления, сообщая им качество вечности.

Выше уже говорилось о знаковом для пролетарской поэзии образе «кузнеца»: бьет он молотом по наковальне, не испытывая жалости к тому, что распято на ней. Образ этот кочует от Александровского к Нечаеву, от Нечаева к Николаю Дегтяреву и т. д., и т. д. Но вот у того же Герасимова появляются более тонкие смыслы в развитии кузнечной темы. Ведь с этим древним мифологическим образом изначально была связана идея отнюдь не насилия над бытием (принадлежность эпохи машинизма), а его пересотворения, трансформации материи из одной формы в другую, претворения ее в новое качество (недаром алхимики использовали в качестве символа фигуру кузнеца). Стоит пойти в эту мифическую, как сказал бы Юнг, архетипическую глубь, и кузнец предстанет уже не узурпатором функций

Творца, а Его сотрудником, исполняющим заповеданное ему дело преображения жизни:

В рану горна брошу камень,
Черный камень расцветет,
И в полупомеркший пламень
Струи новые вплетет.

В алом дыме ангел белый
Предо мною словно сон,
На него смотрю я смело
Слышу светлый крыльев звон.

Ангел нежный тихо скажет:
«Куй, кузнец, не эту сталь...»
Веткой огненной укажет
В дымно-голубую даль.

(М. Герасимов. «Я — кузнец, пою пред горном...»,
из сб. «Завод весенний»)

П.А. Флоренский в работе «У водоразделов мысли», создававшейся в первое пореволюционное пятилетие, писал о технике как инструменте взаимодействия человека с миром, орудии осуществления его активности в бытии. Техника — одно из зримых проявлений работы сознания, той искры Божией, которая была дана человеку при сотворении, она есть «актуальный разум»[31]. Другое дело, что создания человеческого гения зачастую служат целям отнюдь не Божеским. Флоренский разворачивает критику того магистрального типа развития, который утвердила в качестве непререкаемой нормы технократическая хищническая цивилизация. Эта цивилизация служит человеческому эгоизму, не ведает к твари ни жалости, ни любви, ищет от нее лишь «*своей* корысти», «навязывая насильственно и условно внешние формы и внешние цели»[32]. Философ противопоставляет апостасийному типу развития другой, религиозный, анастатический, основанный на сознании фундаментальной взаимосвязи Универсума и человека, сплетенности их эволюционных судеб, ответственности человеческого рода за конечные судьбы мира. С утверждением такого мироотношения и связано понимание религиозного смысла техники, представление о ней как об орудии борьбы с силами смерти, регуляции и космизации материи. Этот религиозный смысл техники тогда же, в начале двадцатых, стремились раскрыть современники Флоренского, философы 1920-х гг. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев. Вслед за «московским Сократом» Н.Ф. Федоровым, последователем которого они себя считали, они указывали на технику (в союзе и наукой, искусством, религией) как на одно из орудий «организации мировоздействия»: не насилия над живым, его порабощения мертвой механике, а спасения живого, не перековки, а преображения жизни.

В поэзии «Кузницы», прежде всего в творчестве Михаила Герасимова, время от времени начинает звучать именно такое понимание смысла тех-

ники. Его «Электропоэма», воспевающая сияющую мощь электричества, начинается с гимна земле, «великой возлюбленной» человека, раскинувшейся «В ожидании оплодотворения, / В ожидании золотой пыли зерен». К ней идет он, космический пахарь, целует ее «синие от снега глаза», ласкает «зачавшее тело» ее, все в зелени и цветах, «и золотой пушок» на ее груди. Ради нее, единственной и желанной, созидает свои умные вещи, дабы живоносное семя вовремя падало в лоно земли и прорастало налившимся колосом, дабы не иссушали ее засухи и суховеи, не угрожала бездна хаоса и тьмы. В ночном видении лирического героя поэмы земля, «Светлый остров с грохотом проваливается / В черное мировое пространство», и он отчаянно кричит, отбиваясь от наползающего темного морока: «И свет и машины!»

В начале XX в. русский физик-теоретик Н.А. Умов указал на новое качество, которое вносят в мир создания рук человеческих, концентрирующие в себе энергию мысли и воли существа сознающего. Это качество он назвал *стройностью*, т. е. способностью к упорядочению, самоорганизации, к собиранию и концентрации энергии, стремящейся в естественных природных циклах к затуханию, дезинтеграции, рассеянию. С точки зрения Умова, в преобразовании нестройных, хаотических движений природы в стройные, в повышении «качества стройностей в природе»[33], и заключается сущность жизни, смысл эволюции, имеющей направленный, восходящий характер. Природа живет как живется. Человек-созидатель повышает в ней качество стройности, в том числе и через технику, где в круг регулируемых, антиэнтропийных процессов вовлекается косное вещество, «неорганизованная» материя. В двадцатые годы эту мысль не раз и художественно, и публицистически будет выражать Андрей Платонов. Вспомним его паровоз, «великодушный, громадный, теплый», стоящий «на гармонических перевалах своего величественного высокого тела». Тонкая и сложная машина, концентрирующая в себе энергию человеческой мысли и воли, возвышается посреди рассеянной и грустной природы, где «действуют невозвратно» какие-то неведомые, исчислению неподвластные силы[34]. И у поэтов «Кузницы», в которую сам Платонов одно время входил, мы встретим контраст между обессилевшей, ослабевшей природой, отданной во власть необходимости, и техникой, способной, верили они, эту необходимость преодолеть. Завод, умное детище человека, встает над сиротливой осенней землей, смиренно ждущей смертоносного зимнего холода, символом ее грядущей свободы. Он — носитель неиссякающей радости бытия, бурлящих энергий жизни:

Осенний вечер горько сгорбил
Коленопреклоненный сад,
И сколько неизбывной скорби
В соломенных морщинах хат.

Кадимый клубами тумана,
Осин рыдает хоровод.

Лишь ярко на груди кургана
Веселый искрится завод.

Природа всхлипывает тихо
Над блеклой плащаницей нив,
А он посвистывает лихо,
Багрянца шапку заломив. <...>

Пускай туман клубится зыбкий,
Печаль полей ползет без сил,
Мы видим — огненной улыбкой
Завод ненастье опалил.
(М. Герасимов. «Вот осень в шорохах и звонах...», 1917)

Раскованный рукою жаркой,
Завод, сжигая немощь лет,
Стал, торжествующий и яркий,
Весенним солнцем на земле...
(С. Обрадович. «Завод», 1920)

С той же жизнеспасительной точки зрения рассматривали «кузнецы» и электрификацию деревни. В электричестве, поставленном техническим гением человека себе на службу, они видели силу, способную противостать тем естественным бедствиям, перед которыми оказывалось так уязвимо, а порой и бессильно село: бездождие, неурожай, голод, моровые поветрия.

Засуха столько высосала жизней,
И как трескались черноземные губы полос,
Теперь машинным дождем брызнет
Артезианский насос.
Никогда больше не будет пучить
Животы мякина и лебеда.
(М. Герасимов. «Электрификация»)

Электрический свет — свет спасения, свет жизни, «негасимый свет», открывающий двери в вечность: в таких восторженных, почти *религиозных* тонах пишет Герасимов о том, что ныне так привычно, так обыденно и совсем не чудесно ни для человека города, ни для живущих в самом глухом и забвенном селе. Он живописует деревню, освещенную сиянием электричества, с тем же благоговением, с каким иконописец на иконах «Преображения» рисует землю, залитую фаворским сиянием, исходящим от фигуры Христа:

Вспыхнула первая лампочка.
Из какой туманности,
Какая звезда скатилась

В эти тинные камыши!
Толпа мужиков качнулась —
Электрические пальцы толкнули
Каменных людей,
Смяли светом.
Сквозь соломенные бороды потекли,
Заручьились улыбки.
Захлебываясь, глотают новый свет,
Пригоршнями пьют и пьют
Из светового родника,
Вспыхнувшего под человеческой рукой.
(М. Герасимов. «Электропоэма», 1922)

Слова Бердяева: «Чудеса электричества заменили для них чудеса божественно-прекрасной природы»[35], брошенные в адрес поклонников города и индустрии, к «кузнецам» были применимы только отчасти. Электричество у них не заменяло природу, а преображало ее, искусственный свет не вытеснял свет земного светила, но усиливал его живое сияние, и оба совместно теснили область тьмы, холода, смерти: «Распустить золотые волосы солнце радо / По голубым плечам горизонта, / Где труб раскрытые зонты / Под стропилами радуг» (М. Герасимов. «Электрификация»).

Более того, в своем поэтическом размышлении на тему «техника и природа» поэты «Кузницы», певцы машин и железа, начинали понимать и ценность органического — как другого, нежели механический, принципа организации. Органическое — это то, что неразрывно связано с жизнью, с *живой материей.* Оно неисчерпаемо, в самом себе заключает источник безграничного совершенствования, удивительных метаморфоз. Органическое шире и глубже механического, другое дело, что сам человек пока действует в мире прежде всего при помощи техники, не умея еще управлять жизнью непосредственно, изнутри нее самой.

«Кузнецы», не раз помещавшие жизнь и природу в железную, искусственную систему координат, увлеченно переносившие «стальные» эпитеты на живое, дышащее бытие, порой поступают прямо противоположно. Апологеты завода, станков и вагранок, они стремятся антропоморфизировать, а шире — оприродить — эти новые, введенные ими в литературу образы. Завод — иноприроден живому, естественному бытию — поэты-пролетарии вписывают его в природу, стирая пропасть между органическим и механическим:

Веет от горна вербеной,
Белый пламень — спелый лен,
Снежный пар клубится пеной,
Воздух пеньем напоен.

Волны возгласов сирены,
Хрупкий шорох шестерен,

Горн, как стог горящий сена,
Светом горным озарен.

<...>

Звоны бронзы, медных сосен,
Воронено блещет сталь,
Тут и там мелькает просинь, —
Блуз замасленных эмаль.

Гулкий водопад приводов
Буйно засверкает вдруг,
Вскидывая к стеклам сводов
Миллионы крепких рук.

(М. Герасимов. «Завод весенний», 1917)

Сборник Герасимова «Завод весенний», куда вошло процитированное стихотворение, целиком построен на перекличках образов из мира техники и мира природы. Поэт утверждает глубинное единство несотворенного и рукотворного как двух ипостасей целокупного бытия. Он подбирает соответствующие метафоры для изображения *искусственных*, мертвых вещей, дабы их оживотворить, одухотворить:

В железе есть чистость,
Призывность, лучистость
Мимозово-нежных ресниц;
Есть флейтовы трели,
Зажглись и сгорели
В улыбках восторженных лиц.

<...>

В железе есть осень,
Холодная просинь
В заржавленных ветках сосны,
Есть знойное лето,
Миражем одето,
Горячим цветеньем весны.

В железе есть жгучесть,
Мятежность, певучесть
У скал раздробленной волны. <...>

(М. Герасимов. «Песнь о железе», 1917)

Вторит Герасимову и С. Обрадович:

И мнится мне, в машинном звоне
И в зимнем шелесте ремней

Все те же кованые кони,
Все тот же звон осенних дней.
(С. Обрадович. «Осенний звон», 1920)

А Василий Александровский старается разглядеть «в чугуне и стали» ту небесную синь, которая приковывала к себе его взор еще в детстве (поэма «Синь», 1922).

Пройдет несколько лет, и, подобно «кузнецам», сокровенные герои Андрея Платонова так же трепетно и любовно будут приникать к паровозу, вслушиваться с бьющимся от волнения сердцем в «нежный гул точной машины»[36], испытывая восторг и преклонение перед умным и сложным созданием. Машина — «нежное, беззащитное, ломкое существо»[37], она хрупка, как хрупок цветок; бережно, вдумчиво и душевно должен относиться к ней человек, чувствуя ее так, как чувствует мать родное дитя. «Я, бывало, когда что чуть стукнет лишнее в паровозе на ходу, — говорит наставник Захару Павловичу из «Чевенгура», — что-нибудь только запоет в ведущем механизме, — так я концом ногтя, не сходя с места, чувствую, дрожу весь от страдания»[38].

А как сердечно, с какой трепещущей нежностью описывает динамомашину Герасимов! Она столь же дорога ему, как и земля, в любви к которой признавался он в начале «Электропоэмы». Лирический герой стремится слиться с «любовью своей незнаемой» в страстном объятии, почувствовать биение ее пульса, ток «динамовой крови», что «пенится и клокочет» «в медных жилах под кожей». Приникнуть — и оживотворить ее своей теплотой («Моя теплота лучится, / Ручьится в латунную кожу»). Он — как Пигмалион, оживляющий свою Галатею, делающий мертвое — дышащим, живым, исполненным чувства:

Я чую губами холодок
Шлифованного металла.
Полной грудью вдыхаю
Терпкий конопельный запах.
Сочится от щеток золотая пыльца
И щекочет лицо мое
Магнитными ресницами.
Любимая,
Непостижима, быстра дрожь движения,
Мои волосы в фосфорических искрах
Колышутся от электроветра.

Любя свои станки, горны, вагранки, вливая душу живую в умные создания рук человеческих, слыша в звуках завода свист ветра, шелест деревьев и трав, голоса звонких птиц, «кузнецы» словно сопротивляются аксиоме о разноприродности естественного и искусственного, разнонаправленности линии техники и линии жизни, ищут путей примирения техники и органики, их взаимного оплодотворяющего влияния, дружества, творческого прорастания друг в друга. Тот же Михаил Герасимов это примирение

находит в энергии. Энергия — вот что, с его точки зрения, роднит рукотворное и нерукотворное, противопоставляя их хаосу, энтропии, небытию. Она — «в нервах и в железах простых и железных», в движении шестерен и маховика и «в астральных хороводах», «в каждой кочующей туманности мира». Она движет машины и механизмы, и она же разлита во всей природе — в воде и почве, в деревьях и травах: «Жаркою щекою / Ласкаю пахучую кожу стволов / И чувствую ответный, / Магнитный трепет»; «Каждый бутон, каждый цветок, / Это — маленькое динамо, / Разбрызгивающее семя и запахи, / Насыщенное пылью / И светлым электрососком страсти».

Электричество — один из видов живоносной, светлой энергии, которой держится космос. Раз ощутив биение этой энергии в своих машинах, человек научается чувствовать ее и в природе. И вот уже рушится стена, которую он, дитя орудийной, технической цивилизации, воздвиг между собою и миром. Совершается чудесная метаморфоза: чувством и мыслью он обнимает весь мир — и землю с ее недрами, и небо с его звездной бездной, сознает единство бытия и свое единство с бытием.

Я верую, динамо!
Зеленые ладони листвы
Гладят лицо мое.
Я могу ясно читать
Мысли растений.
Подымаю руки к небу
И лес вскидывает руки,
А солнце принимает
Эту крепкую клятву жизни.

А еще человек, сознавший и почувствовавший мир как средоточие светлых энергий, неважно, излучаются они живыми телами или же пульсируют в созданных им вещах, начинает открывать источник этих энергий в самом себе. И это открытие есть первый шаг к иному, не орудийно-техническому, а непосредственному, нерукотворному действию на мир, которое, как мечталось русским религиозным мыслителям Николаю Федорову, Владимиру Соловьеву, Александру Горскому, когда-то сможет осуществлять человек в совокупности всех своих духо-телесных сил.

Но я в творческом горении.
Световая лихорадка
Потрясает все ткани мои.

Каждым движением мысли и мускула
Разбрызгиваю гигантские
Электромагнитные волны.

Чем не поэтическая иллюстрация мысли Павла Флоренского о технике как одном из ключей к бытию, к познанию реальности и одновременно

самопознанию? «Прорезались новые глаза на мир» — этими словами завершает Герасимов свою «Электропоэму», поэму о технике, «первом неизлечимом увлечении человечества», которое, проведя род людской через искус индустриализма и прометеизма, в конечном итоге поставило его у порога нового понимания реальности и своего места в этой реальности.

СИМФОНИЯ ТРУДА. КОЛЛЕКТИВИЗМ

Характерной чертой поэтического отдела журнала «Кузница», идейного и художественного органа группы, было стремление к композиционной и смысловой целостности того, что в нем печаталось. Составители отдела выстраивали стихи «кузнецов» так, чтобы создать представление о единстве их главных тем, упирающихся в сверхтему всецелого преобразования жизни. Одним из важнейших слагаемых этой сверхтемы стала полифонически развиваемая тема труда.

Многие участники группы знали рабочий труд не понаслышке. Тот же Герасимов в эмиграции девять лет был «индустриальным рабочим в различных странах и городах Европы»: «работал в шахтах Бельгии в Сэрэнге — откатчиком, забойщиком, а также на доменных печах и металлургических заводах Франции. В Париже работал стекломоем, а также на автомобильном заводе Рено слесарем и электромонтером на инсталляции на различных предприятиях Парижа. Ездил кочегаром и масленщиком на различных морских кораблях по Средиземному морю и Атлантике»[39]. Обрадович — пятнадцатилетним стоял у типографского станка. «Здесь же, на фабрике, среди машин, начал писать стихи»[40]. Василий Александровский с одиннадцати лет работал кожевником. А Василий Казин, самый молодой из поэтов «Кузницы», провел детство «в среде ремесленников — каменщиков, плотников, маляров»[41], многие из которых был друзьями его отца. По его собственному признанию, глубоко запавшие в душу впечатления детства в конечном итоге и определили «трудовую природу» его лирики[42].

Среди членов «Кузницы» Казин сразу выделился «легким и музыкальным стихом»[43], гибкой, естественной интонацией, открытым, радостным взглядом на мир и человека, в лучах которого реальность начинала играть живыми, яркими красками, обнаруживала в себе ту неприметную красоту, которой порой не замечает наш взор, ища впечатлений оригинальных, возвышающихся над повседневностью. Самые рядовые, обыденные трудовые действия под его пером преображались, почти как Золушка-замарашка, в одночасье ставшая прекрасной принцессой:

Стучу, стучу я молотком,
Верчу, верчу трубу на ломе, —
И отговаривается гром
И в воздухе, и в каждом доме.

Кусаю ножницами я
Железа жесткую краюшку,
И ловит подо мной струя
За стружкою другую стружку.

А на дворе-то после стуж
Такая же кипит починка.
Ой, сколько, сколько майских луж —
Обрезков голубого цинка!

Как громко по трубе капель
Постукивает молоточком!
Какая звончатая трель
Гремит по ведрам и по бочкам!
(В. Казин. «Рабочий май», 1919)

Пролетарские поэты дореволюционной эпохи не раз сетовали на томительный, безрадостный труд, иссушающий силы рабочего, лишающий его света и счастья, неуклонно влекущий к смерти. Достаточно вспомнить стихотворение А. Богданова «На заводе» (середина 1890-х) с его рефреном: «О небо, жестокое небо!.. / Кусок окровавленный хлеба / Так дорого стоит в борьбе... / Проклятье, проклятье тебе!..» или печатавшееся в журналах и сборниках РСДРП стихотворение неизвестного автора «Ночью в мастерской» (1890-е гг.), где звучит монолог усталого, больного рабочего: превозмогая себя, трудится он ради насущного хлеба, из последних сил стоит у станка, не видя впереди ни просвета, ни избавления. На страницах первого сборника Казина «Рабочий май» (1922) (заглавие ему дало процитированное стихотворение) запечатлен труд, несущий радость, сознание уверенности в своих силах, труд, окрыляющий человека. В натуре Казина, выходца из деревни (его отец был из бедных крестьян), сохранилось и теперь свободно выявляло себя в образном слове то праздничное (а на деле — религиозное) отношение к труду, которое составляло неотъемлемое свойство крестьянского мирочувствия. Главные земледельческие работы — от пахоты и сева до покоса и жатвы — сопровождаются в деревне разветвленным праздничным ритуалом: песни, хороводы, женитьба серпа, завивание бороды на последней полоске... Здесь присутствует та самая «радость труда, нераздельная с радостью бытия, веселая перекличка работы с жизнью природы, всего окружающего мира»[44], которую отмечали критики и историки советской литературы в поэзии Казина. И как крестьянин относится с любовью и заботой к земледельческим орудиям, помогающим в добывании хлеба насущного, — плугу, мотыге, серпу, воздавая им подчас почти религиозные почести, — так и рабочий Казина любит свои стамески, верстаки, молотки, с которыми работается так скоро и споро.

Спозаранок
Мой рубанок,
Лебедь, лебедь мой ручной,

Торопливо
И шумливо
Мною пущен в путь речной.

Плавай, плавай,
Величавый,
Вдоль шершавого русла!
Цапай, цапай
Цепкой лапой
Струи стружек и тепла!

С народной, корневой точки зрения на труд и его место в человеческой жизни (основа основ бытия, источник радости и красоты), самый городской выходной, когда дана рабочему законная, заслуженная им передышка, предстает у Казина только скучным, томительным днем, который нужно как-то избыть, перетерпеть, перемочь: «Ох, праздник, и какой пустой!.. / Какую скуку сучит, сучит...»; «Умолкнул молоточный гром, / Черствеет, тяготится кожа, / Сутулится стариком, / О молотке тоскуя тоже» (В. Казин. «Ох, праздник...», 1920).

В рабочих стихах поэта — разнообразие ритмов, свежая, яркая образность, тонкая звукопись, передающая стук молотка, скрип рубанка, шуршание стружек. «Поэзия труда, — позднее будет писать К. Зелинский, один из главных теоретиков конструктивизма, — вплетается у Казина в общее настроение, мягко, без нажима созданное, — настроение радости, игры солнца, весны, молодости. И все это вместе вызывает одно ощущение, один образ — молодой эпохи, нового, интимного чувства вольности и дружбы человека и природы: “Ветер начал. Я ему попутно подтянул случайным голоском, солнышко втянулось, и уютно мы запели песенку втроем”»[45].

Но человек и природа у Казина не только поют, они еще и работают вместе. Утро поднимает солнце на небосклон, как каменщик взносит кирпичи наверх здания. А само солнце силится «на небо крепче приналечь». «Вечер, вечный пчеловод» выпускает своих звездных пчел. И гудит «небесный завод»: разжигает «молний горна», потрясает землю «раскатистым ударом» грома.

Чу! Стуки в тучах, жаркий взмах, —
И ослепительное шило
Вонзила
Молния впотьмах.

И радостно, без заминки
Загрохотали мастера.
Ах, вот, ах, вот она — пора
Отрадной грозовой починки!

Со свежей дратвой дождевой
Пронзительно носилось шило,

Быстрый, брызжущий, живой,
Звончатый огонь крошило.
(В. Казин. «Ох, праздник»)

В кипучий, радостный труд окунается у Казина вся природа: ее ритм и ритм трудящегося человека сливаются воедино. А еще природа очеловечивается, животворится. Фольклорная антропоморфизация мира вступает в свои права. «Голубой плечистый небосклон» вышагивает по тротуару рядом с поэтом, толкая его в плечо. А ветерки, «голоногая братва», несутся по тротуару, «Раскидывая голубые / Крылатые рукава». Человек един с бытием. То мир перетекает в него, то он растворяется в мире. Об этом особом казинском пантеизме, о космическом чувстве природы у «самого талантливого поэта из “Кузницы”»[46], о живом ощущении единства с ней человека, их общем *трудовом* ритме, будет справедливо говорить А. Воронский, автор одной из самых известных статей о поэтах и прозаиках «Кузницы».

Разработка темы труда у «кузнецов» не исчерпывалась художественным изображением тружеников и трудового процесса, чему, помимо Казина, отдали дань и Герасимов, и Александровский, и Обрадович, и Санников, и Полетаев. «Эта жизнь будет храмом для нас, / Труд — веселым и солнечным богом» — так передавал Василий Александровский в поэме «Будни» (1921) то поистине религиозное отношение к труду человека, которое, каждый со своими акцентами, исповедовали члены группы. «Тебя не воспели поэты в одах, / Жрецы не сжигали душистых огней, / Хоть был ты в истории темных водах / Христа и Будды святей» — слагал оду «Труду» (1921) Владимир Кириллов. «Ковшом Медведицы черпнули / Мы счастье Вольного Труда» — переводил трудовую тему в космический план Михаил Герасимов. Красный восемнадцатый год, что «выжег новые законы / Для огнеликого Труда» воспевали Александровский и Обрадович.

Труд, писавшийся в стихах «кузнецов» с заглавной, торжественной буквы, — образ-символ утверждающейся новой веры, нового мирочувствия, нового отношения человека к миру, основополагающей чертой которого является активизм. Человек выступает как существо, не только живущее в мире, но и действующее в нем. Он — хозяин мира и, как всякий хозяин, печется о каждой вещи, большой и малой, в своем имении. Его задачи в мире огромны, они выходят за пределы планеты Земля, распространяются на Вселенную во всей ее необъятности.

Адекватно понять трактовку Труда в поэзии «Кузницы» можно лишь на фоне той линии русской мысли, которая вызревала в отечественной культуре в конце XIX — начале XX вв., закладывая основы нового синтетического мировоззрения, примиряющего веру и знание. В рамках этой линии и сформировалось то особое понимание категории труда, которое мы обнаруживаем впоследствии у пролетарских поэтов. Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, ведущие представители русского религиозного космизма, рассматривали человеческий труд не столько с точки зре-

ния политэкономической, сколько в плане философской онтологии и антропологии, определяли его как мироустроительную, созидательную деятельность человека в бытии, деятельность целенаправленную, сознательно-творческую, противостоящую силам дезорганизации и распада; более того — как деятельность не только не противохристианскую, но заповеданную человеку Творцом, давшим ему в обладание землю. В том же направлении шли мыслители-космисты естественно-научной ориентации — С.А. Подолинский и уже упоминавшийся Н.А. Умов, выдвинувшие представление об антиэнтропийной сущности жизни и труда человека, служащих возрастанию энергии, увеличению «стройности» в природе и космосе. Равно как и мыслители 1920-х гг. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев, стремившиеся рассматривать проблему научной организации труда не столько в плане повышения его эффективности и производительности, сколько в перспективе организации совокупной, планетарной деятельности человечества, «космического хозяйствования», которое возделывает и преображает землю, распространяется затем и на просторы Вселенной, побеждает время и смерть[47].

Мечты не просто о социальном, но о планетарно-космическом преобразовании, о разумной, творческой регуляции материи, о будущем бессмертном человечестве, одухотворяющем Вселенную, нашли свое выражение и в пролетарской поэзии. Все творчество Ивана Филипченко, примкнувшего к «кузнецам» вскоре после создания группы, — апофеоз вселенского, преображающего Труда. Труд космогоничен, им созидается Универсум, утверждается и усовершается жизнь, и человеку предстоит включиться в эту общую мировую работу, от которой зависит будущее и земли, и Вселенной, и самого рода людского:

Трудятся вечные светила,
Трудом Вселенные рождаются, живут.
В истории миров одно, одно лишь было
Творенье, Созиданье, Труд.
В Начале был его раскат,
Звучанье, гуд,
Жми крепче руку брату брат.
На мирный Труд —

труд, который протекает не в тесных и душных заводских корпусах, а в самом бытии и служит не производству мертвых вещей («мануфактурных игрушек», по определению Федорова), а пересозданию мира:

Будет рук размах созидательней всех историй,
Час движений любого Земле приблизит рай,
День работы каждого перестроит вскоре
Весь Шар земной от края в край.

(И. Филипченко. «Поэма Славы», 1916)

Представители философии космизма, о которых выше шла речь, не раз говорили о необходимости изменить самый тип отношения человека к природе. На место безответственной и безжалостной *эксплуатации* ресурсов земли, ведущей в тупик и только в тупик («цивилизация, эксплуатирующая, но не восстановляющая, не может иметь иного результата, кроме ускорения конца»[48]), они ставили сознательно-творческую *регуляцию* природных процессов, цель которой — освободить бытие из-под власти смерти и слепоты, восстановляя мир «в то благолепие нетления, каким он был до падения»[49]. Регулятивный пафос в высшей степени был присущ и Ивану Филипченко. В «Поэме Славы» труд многих людских поколений совершается ради того, чтобы «земля родимая, золото света, / Прекрасней стала всех планет планетой / Во всей вселенной безмерной столь». А когда засыпают усталые труженики, «Люди плуга, станка, наковальни, мотыки», их вахту перенимают «ученые, вожди, астрономы»: «Их великие мысли, дела миллионные / Зрят землю в пучине, исследуя Бездорожье, / Со стихиями, смертью воют, колебля громы». Объединенное человечество сможет — верит Филипченко — распространить регуляцию и за пределы земли, вставь на путь преображающего вселенского творчества, о чем когда-то мечтал пророк «всеобщего дела», рисовавший землю как огромный космический корабль, движимый всеми воскрешенными поколениями:

Так по вселенной планету отечество
Обремененные тени
Влекут,
Всех поколений
Дыханье, труд[50].

Кстати, именно Филипченко в «Поэме Славы» обозначил ту перспективу грядущего развития человечества, о необходимости которой говорил еще Н.Ф. Федоров и которую он связывал не с техническим прогрессом, а с раскрытием внутренних возможностей самого человеческого организма, обретающего способность к тому, что раньше было доступно ему лишь при помощи техники. Картину торжествующей индустриальной эпохи, где правит бал «Фабрики двигатель, Вечный Динамо», сменяет у поэта другая картина:

В крылатом убранстве Птицы-Люди,
<...>

Точно звездный невиданный Млечный Путь,
Потянулись торжественно по поднебесию.
Сверхчеловеческою процессией —
Окружить планету, собою замкнуть,
Как кольцом Сатурна,
Торжественно праздновать День Лазурный.

А спустя несколько страниц, вместивших в себя панораму благого, радостного труда во имя неветшающей жизни, наступает кульминация всей поэмы. Людские толпы текут к Храму на великий «Праздник Славы». Разворачивается видение преображенной земли. Земля покрывается «лепестками цветов всех красок, и ароматы над Ней невидимо стелются волнами, и каждый вершок Ее звучит невыразимой музыкой, понятной всему живому». Больше не сотрясаются ее недра бурлящей магмой, разрушая веками созданное людьми, в одночасье унося тысячи жизней. «На лазурном небе Солнце распростерло свои лучи словно громадная ромашка свои лепестки и благословляет ими Землю». Оно больше не жжет, оно дарит свой свет. Самый воздух «делается светлым и прозрачным. Ласково, точно шелками, кутает землю, колышет Ее ароматы, касается прядей людских волос, нежно шевелит складками одежд, словно пальцами любящее существо. И такой чуткий и послушный. Всюду эхо и отклик!» Замерла грудь Океана, он больше не колеблется бурями, не посылает на сушу разрушительные цунами, он баюкает суда, плывущие по его прозрачной глади и шлет человечеству позывные любви. А на поверхности земли — стройные хоры людей, «братоносцы и братоносицы», каждый — молод, прекрасен, исполнен доверия и приязни к людям и миру. И вот звучит Гимн Труда, в котором сливаются миллионы радостных голосов, а «Природа — само Солнце, Воздух, Земля — гремят аккомпанементом неслыханной музыки».

У других «кузнецов» тема «Вселенского Труда» проявилась не менее ярко, чем у Филипченко. Не раз рисовали они лик земли, преобразованной творческим гением человека («Взрастили под полярным кругом / Цветущих тропиков леса, / И стали благодатным югом / Растопленные полюса» — М. Герасимов. «Мы победим, клокочет сила...»), не раз, соединяя «биенье сердца» «С движеньем солнц, кружением планет» (В. Кириллов. «Разговор с ученым», между 1920 и 1923), мечтали о «солнечных городах», поселениях на Луне, не раз пели «Славу звериной жажде / Жить, любить и творить» (С. Обрадович. «Утро», 1923).

В поэме М. Герасимова «На фронт труда» (1919), помещенной во втором номере «Кузницы», человек, стоящий в центре природы, начинает повелевать всей твари, вовлекая ее в космическую стройку, в святую работу по преобразованию планеты, их общего отчего дома, священной колыбели жизни («Люди, птицы, звери, / Селения и города, / Для всех открыты двери / Вселенского Труда!»), все стихии мира заставляет служить своему грандиозному замыслу:

От зимнего угара,
Солнце, на фронт Труда!
Ждет твоего удара
Льдов порыжевших руда.

<...>

С метлой грозово-грозною,
Ветер, на фронт Труда!

Сметай опилки звездные
И молний провода!

Млечный жемчуг ихний —
Метлой мировых комет,
Солнца второго вспыхнет
Неугасимый свет.

<...>
Звезды! золотые нити
Прядите у млечных межей,
Заревые знамена тките,
Мелькающие челноки стрижей!

И Василий Казин, поэт, детски-радостно, без всякой натуги, *без философии* представляющий и землю, и солнце, и небо, и ветер связанными единым рабочим ритмом, с которым сливается трудовой ритм человека, исходит из того же понимания, нет, скорее восчувствия, универсального, бытийного смысла труда — как фактора негэнтропии. Одно из лучших стихотворений поэта, где этот смысл выражен не дидактически, но художественно, было написано в 1924 г.:

Не могу держать спокойно плечи
Мимо ветхих зданий проходя.
Слышу скорбный шепот человечий
И тревогу каждого гвоздя.

Слышу зыбь глухого распаденья
И знакомый обморочный тлен,
И трудолюбивые виденья
Расщепляют плоть ущербных стен.

Осыпая пыль, взрывая звуки,
То скребя, то каменно стуча,
Шевелятся, лезут, рвутся руки
Сквозь рябую старость кирпича.

И шумит горячее дыханье,
И, вскипая, бьет прибоем пот,
Кирпичи расходятся, — и вот
Пред глазами каменное зданье
Тьмой рабочих обликов встает:

«Мы давно зарыты все в могиле,
Но ушли с земли не без следа, —
Мы себя тугим огнем труда
В стройный облик зданья воплотили,
Зданьем жили долгие года.

Жизнь неслась, как прежде, перед нами,
Мы могли о прошлом не тужить, —
Крепкими, большими этажами
Были рады жизни мы служить.

Но теперь мы снова пред могилой...
Время так и точит зданье вспять,
Время так и хочет дикой силой
Плоть камней и плоть людей разъять.

Время и дождем и ветром точит...
Стал со стен срываться смертный бред, —
Налетит на стены ветер ночи,
И, в стенах качаясь, забормочет
Смертным бредом твой сосед».

Слышу скорбь родной рабочей речи,
И как будто с ветра иль с дождя
Я и сам качаюсь, вдаль бредя...
Не могу держать спокойно плечи
Мимо ветхих зданий проходя.

Труд конденсирует мировую энергию, вливает ее в творимые им изделия, тем самым предохраняя ее от рассеяния (камни, в беспорядке разбросанные по природе, собраны волей архитектора и строителя в целостное и стройное здание). То же делает он и по отношению к человеку. Вещь, созданная человеческими руками, оказывается интимно причастна своему создателю, несет на себе отпечаток его личности, жизни, являет собой как бы воплощенную память о нем. Прозревать в окружающих зданиях, изделиях, картинах и книгах... лица их сотворивших — к такому сердечному, *воскресительному* зрению призывал в свое время Федоров. Лирический герой Казина и обретает такое зрение. И потому ему так больно смотреть, как разрушаются старые здания — ибо с ними блекнет, стирается память о тех, кто когда-то держал в руках ныне ветхие, истершиеся кирпичи, делая сначала первую, потом последнюю кладку. Давно ушедшие из жизни, они переживают еще одну, не менее мучительную и горькую смерть, ибо не остается в бытии ничего, что удерживало бы их над бездной забвения.

Из этой скорби о мире, где в каждый момент что-то гаснет, разрушается, исчезает, из сердечного сопереживания ветшающему бытию, которому, как когда-то писал Достоевский, неуклонно «грозит небытие» (частный случай подобного сопереживания рисует Казин в приведенном стихотворении), и росло новое, поистине *священное* понимание труда. Было оно глубинно религиозным, пробиваясь к сути евангельского задания, данного человеку Богом, Который не почил от дел, но «доселе делает» (Ин. 5:17).

Пожалуй, все критики, писавшие о пролетарской поэзии, в качестве важнейшей содержательной ее составляющей называли коллективизм. Гас-

тев и Богданов обосновывали его теоретически, пролетарские поэты выражали художественно. Именно с коллективистическим мироощущением связывал Богданов планетарно-космическую тему труда, полногласно зазвучавшую в первые пореволюционные годы. «Поэт-коллективист, как и всякий художник-коллективист, будет говорить не только о пролетарской жизни и не только о человеческом коллективе борьбы или труда. Нет, вся жизнь и весь мир будут содержанием его поэзии; на все он будет смотреть глазами коллективиста, видеть связь общения там, где не может ее видеть индивидуалист, будет ощущать всю вселенную как поле труда, борьбы сил жизни с силами стихий, сил стремящегося к единству сознания с черными силами разрушения и дезорганизации»[51].

«Кузнецы», спорившие с Богдановым в области техники творчества, здесь с ним ни в коей мере не расходились. Тема преображающего Труда неразрывно была связана у них с темой осуществляющего этот Труда Коллектива. «Мы» — причем «Мы» с большой буквы — звучало у всех поэтов образовавшейся группы. В противовес жалкой единице, одинокому, эфемерному «я» выдвигалось монолитное и могучее единство многих и многих: «Сплетенье миллионов рук, / Стальные звенья братских уз, / Сердец согласный, слитный стук, / Великий творческий союз» (Кириллов); «Сила огнем Коллектива / В теле моем зажжена» (Александровский), «Рожденное в огне не тлеет слово... / Несметны мы! Мы вечны, как огонь!» (Обрадович).

Русские религиозные мыслители первой трети XX века не раз будут писать о том, что коллективистический идеал жизнеустроения, выдвинутый коммунистическими идеологами, являлся сниженным, секулярным аналогом христианской соборности. И действительно, следует разделять коллективизм того же Гастева, превращающего человека в шестеренку огромной индустриальной машины, готовой стереть его личность в безликом «А», «Б», «С», «Д», и коллективизм Филипченко, Кириллова, Герасимова, где каждое «я» живет и держится братским единством с другими «я», дышит с ними единым дыханием, чувствует одним сердцем.

Сонмы толп, шеи вытянув, точно косяк журавлиный,
На которых несется орбитой Земля на меня, —
Мое тело и душу пьяную,
Растворяя каленьем огня,
Вобрали в себя и стал я со всеми — едино.

Этот фрагмент «Поэмы Славы» заставляет вспомнить Первосвященническую молитву Спасителя: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21). Единство нераздельное и неслиянное, по образу Трех Божественных Лиц — такой идеал человеческого общежития выдвигали во второй половине XIX века Достоевский, Федоров, Соловьев, а вслед за ними религиозные мыслители начала XX в. — Булгаков, Флоренский, Евг. Трубецкой. Поэты «Кузницы», певцы коллектива, на высших духовных взлетах приближаются именно к это-

му идеалу. Образ совершенного социального целого оказывается повернут в религиозном ключе. «У множества же уверовавших было одно сердце и одна душа» (Деян. 4:32) — строки «Поэмы Славы» являются прямой иллюстрацией этого новозаветного слова.

Новое понимание целого тесно связано с новым пониманием личности. Особность перестает быть неотъемлемым ее качеством, индивидуализм, неразрывно связанный с оппозицией «я» и «не я», уходит на задний план. А на передний выдвигается *взаимодействие* «я» и многих «ты», без которого личность состояться не может. «В одном все судьбы, всех в одном судьба, / Друг в дружку вплетены, друг в дружку ввиты» (И. Филипченко).

Соборный персонализм разрушает закрытость, уединенность личностей друг от друга, уничтожает то несовпадение между внешним и внутренним, что ложится, казалось бы, неодолимым препятствием на пути к пониманию человека человеком. Филипченко мечтает о времени, когда будущие «портные, портнихи, швеи и модистки» будут

Одевать народы чудесно, как землю весною зелень,
Одевать выразительно, каждый каждому целен,
И любой не былинка горных расселин,
Но царь миросозданья,
И одежда его — верный раб и щит,
Одежда — зеркало самопознанья,
Одежда — образ души,
Как тело — образ вселенной.
Расцветают тела красотой совершенной,
И стерла душа к душе рубежи.

Взаимная прозрачность, «полное проявление души во внешности», полнота доверия и любви — так в свое время характеризовал Н.Ф. Федоров идеал психократии, противопоставляя его «государству или обществу юридическому, из которого изгнано чувство, вынута душа» и которое держится лишь «внешним законом»[52]. Филипченко в «Поэме Славы» движется в том же направлении. Более того, совершенно в христианском духе он распространяет новый принцип единства не только на людей, но и на меньшую тварь земли, а в конечном итоге — на все бытие, ныне пребывающее в состоянии распадения:

Единство биенья сердец, кругового родства,
Мировой согласованности, содружества,
От былинки, по царствам всего естества,
До Сверхчеловека.

Поэт грезит о *Братании* человека с животными, «сближении с пернатыми небес, / Животными, зверями в логовищах / И пресмыкающимися на днищах». Вместе, единым фронтом (как потом у Михаила Герасимова в поэме «На фронт труда») существа, стоящие на разных эволюционных сту-

пенях, ведут «Борьбу с хаосом за согласья план». И в этой борьбе, как и люди, преображаются. Все меньше подвластны они закону «взаимного стеснения и вытеснения»[53]. Изменяется их естество, «яд змей уж не отрава», клыки и рога млекопитающих более не опасны ни им подобным, ни человеку. И вот уже воцаряется в бытии иной строй — тот, о котором пророчествовал Исаия:

Осуществится все до мала, тонка,
Со львами вол соединит стопы,
Возляжет волк у слабых ног ягненка,
Перекуются копья на серпы.

Любовь, высший принцип связи всего со всем, заступает место розни и разделения. «Знаем, здесь возгорится / Солнце Вселенской любви» (В. Кириллов) — вот к чему направлен совокупный, творческий труд человека. Вот куда человек, мысль, сердце, надежда природы, ведет за собой меньшую тварь земли.

Еще раз вспомним Василия Казина. Немудрящими словами, по-евангельски просто выразил двадцатипятилетний поэт мысль об эволюционной ответственности человека. Человек — вершина творенья, а сколь часто тратит себя на мелочные, случайные вещи, как легко впадает в отчаяние и пускает себе пулю в лоб, не думая, не подозревая о том, с каким восхищением, с каким любованием и восторгом, с какой даже завистью глядят на него все прочие стихии и существа мира:

И не чуем, что когда знакомым
Отдаем обыденный поклон,
Ветер мучается весь в изломах, чтоб изломам
Хоть бы чуть придать поклона тон.

И когда случается — в дороге
Ветер нам повеет на шаги,
Чуем ли, как ветер босоногий
С жадной болью мерит сапоги?

<...>

Да, одну, одну пяту нагую
Дать бы тварям милость обувать —
Как бы стали твари ликовать!
Ну а мы-то любим баловать,
Любим на судьбу свою людскую,
Как ребята, губы надувать.

(«Любим на судьбу свою людскую...», 1922)

В сущности, именно против такого, капризного, ребяческого отношения к жизни («Протранжирим денежки на водку, / Просадимся в двадцать ли одно / Иль упустим глупую красотку»), непонимания того, что́ есть

человек, умное, сердечное, творческое дитя мира, и зачем существует он на земле, и выступали пролетарские поэты. На многих страницах своих стихов и поэм они представали глашатаями иного, совершеннолетнего, ответственного миросознания, где Игру сменяет Труд, но радость от этого не исчезает, напротив, становится и глубже, и всеохватнее, как радость Творца, обозревшего Свои создания и увидевшего, как хорошо, как благодатно сотворенное Им.

РЕЛИГИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. ПРОЛЕТАРСКИЙ МЕССИАНИЗМ

Впрочем, сами «кузнецы» такое *теологическое* сравнение вряд ли бы приняли. Питаясь библейскими темами и образами, порой так близко подходя к раскрытию творческого смысла Евангелия, они в то же самое время последовательно противопоставляли свою новую веру и христианство. Христианство воспринималось ими как пассивная религия, видящая в человеке жалкого и бессильного раба, дуалистически разводящая землю и небо, обещающая блаженство лишь в потусторонней реальности. Те активно-христианские акценты, которые вносила в трактовку благой вести Спасителя русская религиозно-философская мысль, пролетарская поэзия игнорировала — и не только потому, что наследие этой мысли в целом прошло мимо нее. Поэты-пролетарии и русские религиозные мыслители были выразителями разных духовных тенденций, суть которых точно определил немецкий философ В. Шубарт в книге «Европа и душа Востока» (1938).

Шубарт выделил два ведущих идеала, давших в истории и два особых человеческих типа: *прометеистический* и *иоаннический*. Первый, явившийся духовным детищем европейской секулярной цивилизации, выросший из гуманистского признания человека мерой всех вещей, нашел свое законченное воплощение в идеологическом и духовном комплексе русского коммунизма. Именно прометеизм был характерной чертой духовной атмосферы первых лет революции, из него и росло миросозерцание пролетарских поэтов. Второй идеал, накрепко связанный с христианским мироощущением, с верой в обожение, с чаянием преображения мира и человека, явила в себе русская религиозная философия. Славянофилы и Достоевский, Федоров и Соловьев, Булгаков и Бердяев не противопоставляли церковь и мир, Бога и человека, стремились преодолеть аскетический, мироотрицающий уклон в христианстве, который, по их убеждению, был лишь искажением подлинного смысла Благой вести Спасителя. Христианство неразрывно с историей, оно должно озарить ее светом конечного идеала, пронизать собой все сферы и планы жизни людей: культуру, науку, творчество, социальную жизнь и хозяйство. И тогда история станет «работой спасения», преображающим движением мира навстречу Творцу, подготовкой условий для воцарения в бытии Царствия Божия. От бытия к благобытию, от чело-

вечества к Богочеловечеству, от материи к Богоматери — такой духовный вектор выстраивала русская религиозная мысль.

В прометеистском сознании нет места союзу Бога и человека. Человек-демиург здесь стремится не просто играть главную партию в мировом оркестре, следя за взмахом ведущих мелодию Божественных рук, он хочет сам занять дирижерское место. Для христианских мыслителей человек — возлюбленный сын и соработник Творца, призванный творчески-любовно возделывать мир, преображать бытие в союзе, а не в конфронтации со своим Небесным Отцом; титаническое мировоззрение поставляет Бога и человека по разные стороны баррикад. Самостийный человек, отбросивший Бога как нелепый и глупый обман, водворяет Царство Божие на земле лишь собственной творческой волей.

Такая антропология и стала фундаментом пролетарской поэзии. Поэты «Кузницы» одушевленно и пламенно славили Человечество, призывая «Свергнуть Бога, / Его заменить коллективом товарищества мирового» (И. Филипченко), утверждая самоопорность рода людского, стоящего в центре мира: «Все — мы, во всем — мы, мы пламень и свет побеждающий, / Сами себе Божество, и Судья, и Закон» (В. Кириллов). «Могущество и героизм» заступали у них место смиренного плача. Лишь этот плач, были уверены «кузнецы», оставляет человеку в удел христианство, и потому Знание, Творчество, Труд, Искусство возможны для них только «вне Бога», только через восстание, только через сопротивленье Ему.

«Дух разрушенья — созиданья / Могучий и творящий дух» (В. Александровский), что питает энтузиазм строителей нового мира, подчас прямо трактовался поэтами «Кузницы» как дух богоборчества, а образы *мятежа, восстания, бури* оказывались не только социально, но и религиозно окрашены. Не только титан Прометей, дерзнувший ослушаться грозного владыку Олимпа, являлся им в высоком героическом ореоле, но и демон Мефистофель, один из той ангельской рати, что в начале времен взбунтовалась против Творца:

Мефистофель, отец мой и брат,
Я люблю тебя страстно и нежно,
Наше царство — бунтующий ад,
Наше счастье — высоты и бездны.

<...>

Ты лишь к сильным приходишь на зов,
Маргарита и Фауст — забава;
Что Тебе все проклятье веков,
Что Тебе мимолетная слава...

Пусть в крови и душа, и ладонь,
Я с пылающими глазами
Сквозь мятежный и грозный огонь
Пронесу Твое имя, как знамя.

(В. Александровский. «Мефистофель», 1923)

Вызывающее «Ты» с большой буквы, исконно употреблявшееся *только* по отношению к Создателю мира, но никак не к Его антагонисту, подчеркивает *религиозный* выбор поэта. Он не с Богом жалких, бессильных людишек, он с богом могучих телом и духом, выходящих с мирозданием один на один, бросающих бытию дерзкий вызов. Эти люди, гордые и бесстрашные, — подлинные хозяева Земли и Вселенной. Мир — игрушка в их умелых и сильных руках. Они опьянены своим могуществом и свободой:

Мы несметные, грозные легионы Труда.
Мы победители пространства морей, океанов и суши,
Светом искусственных солнц мы зажгли города,
Пожаром восстаний горят наши гордые души.
(В. Кириллов. «Мы», 1917)

Насколько религиозно восторженным было отношение поэтов «Кузницы» к человеку («Ты бог будешь мне, тебе богом — я!» — И. Филипченко), настолько же одушевленно, как откровение, восприняли они идеологию, по которой теперь строилась жизнь в Советской России. Подобно героям платоновского «Чевенгура», они, в полном смысле слова, *уверовали* в коммунизм. И на страницах своих стихов и поэм возгласили катехизис новой религии. В этой религии были свой бог, свой символ веры («Ныне восславим молот / И Совнарком мировой» — В. Кириллов), свои непреложные заповеди:

С рук не смывая сажу,
Винтовку крепче стисни,
Протяжно пусть в сторону вражью
Зловещая пуля свиснет!

<...>

И помни всегда одно:
Поражения быть не должно!
Вспомни: кто ты?..
Ты — начало всему, что есть!..
Без тебя будут дни пусты,
Не будет нигде красоты.
Месть!
Красная месть! —
Вот твой закон
(В. Александровский. Из цикла «Борьба», 1919)

Здесь были свои пророки, свои апостолы, свой Предтеча («Пророк грядущих солнечных веков, / Могучей мысли пламенный титан» — писал Кириллов о Карле Марксе) и, разумеется, свой Мессия. Индивидуальный, в лице Ленина: «От Желябова. От Степана Халтурина / Ты пришел к нам в дымные окраины, / Ты пришел к нам в избы курные / С новой Исти-

ной, с раскрытой тайной...» (С. Обрадович). Коллективный — в образе Пролетариата, несущего угнетенным Евангелие свободы («Это мы, это мы вскинем / Сегодня Грядущему мост!..» — С. Обрадович). Символический: «Благословен Труда приход, / Его ступня легка, легка, / Благословен из рода в род / На все века, века» (И. Филипченко).

Коммунистическая религия меняет всё: устои государства и общества, творчества и хозяйства. Как и с явлением в мир христианства, «Настала новая летосчисленья эра» (И. Филипченко). Земля стремительно вдвигается в новый эон. «Уже цветут, горят виденья / Великой Мировой Весны» — такой почти пасхальный образ рисует Кириллов. Только Пасха здесь рукотворная, созидается руками людей, «Усильями усилий трудовых» (И. Филипченко).

Еще в XIX веке русские мыслители славянофильской и почвенной ориентации грезили о праведном, совершенном устроении жизни, которое должна воплотить в себе Россия, распространяя свет Христовой истины и на другие народы земли. Та же тема избранничества, религиозной миссии России в истории зазвучала и в пролетарской поэзии. Только теперь место христианства, незамутненный лик которого, верили Киреевский и Хомяков, Тютчев и Достоевский, сохраняется в русском народе, заступил коммунизм, понятый (и это характерная особенность пролетарской поэзии с ее космизмом) как вера, призванная обновить не только общество, но и природу, землю, Вселенную.

И обновленною, Россия,
Ты в спор вступаешь мировой,
Как солнцеликий бог — Мессия,
С поднятой гордо головой.

<...>

И угнетенный мир взирает
На пламенеющий Восток
И с верой светлою сплетает,
Россия, для тебя венок.

(В. Кириллов. «России», 1917)

И, забыв о молитвах и книгах Будды,
Магомета, Христа и прочих,
Вслушиваются страны в ураганные гуды
России рабочей.

(С. Обрадович. «Октябрь», 1920)

Напрягайте же разум и мускулы,
Закаляйтесь огнем трудовым,
Чтоб могло Воскресение русское
Воскресением стать мировым.

(В. Александровский. «Верю я — мы грядущее вынянчим...», 1922)

«Москва — Третий Рим», «Москва — Новый Иерусалим» — эти ипостаси русской идеи дополняются у «кузнецов» образом «Красной Москвы» и ее сердца — Кремля. «О Новая Мекка, о Ноев ковчег / Бушующих дней мирового потопа» — восклицает В. Кириллов в стихотворении «Красный Кремль» (1920), рисуя твердыню древней столицы: овеянная «парусами золотых куполов», покрытая «мачтами древних, причудливых башен», окрашенная «кумачевым сиянием» флагов, плывет она в вечности, неся народам слово истины, весть о спасении.

Всячески стараясь быть голосом класса, который по самой своей сути менее всего был способен сохранять в человеке особенности его национальной физиономии, поэты «Кузницы», как это ни парадоксально, были очень национальны. В их стихах оживали — да, причудливо, да, искаженно, — глубинные народные чаяния, в центре которых стояла идея Царства Божия на земле. И апофеоз коммунизма, и обожествление пролетариата, призванного установить в мире законы братства и справедливости, истекали именно из устойчивой веры в то, что правда не только потустороння, но и посюстороння, что она может восторжествовать не в конце лишь времен, но и в истории. Религиозные брожения в рабочей среде, усилившиеся в два предреволюционных десятилетия, питались из родника народного православия и русского сектанства, в котором хилиастические чаяния были также чрезвычайно сильны. Отзывались эти брожения и в творчестве пролетарских поэтов, оставляя свой след на страницах их стихов и поэм[54].

Дистанцируясь от веры в Бога-Отца и Творца — покушение на свободу человека, его активность, его права на земле, — «кузнецы» сердечней и мягче относились ко второй ипостаси Троицы. Образ Христа не только не подвергался у них уничижению и осмеянию, но, напротив, не раз освящал их идеалы:

Не мы ли были в Иудее
Когда любви учил Христос?
(М. Герасимов. «Мы все возьмем, мы
все познаем...», 1917)

А вы, мечтающие о Христе,
Разбивающие у икон лбы,
Разве не видите: это он на кресте
Борьбы.

Слышите: трубами бурь кличет
Над голодом и болью воспаленных ран:
— Взрывайте троны Их Величеств,
Пролетарии всех стран!..
(С. Обрадович. «III Интернационал», 1920)

Впрочем, далеко не всегда Назареянин освящал у «кузнецов» то, чего Он, Спаситель и Воскреситель, освятить не мог по самой Своей природе:

борьбу, противостояние, ненависть к человеку, даже если это человек враждебного класса. Бывало и так, что через образ Христа начинали звучать в их стихах иные, всепримиряющие, милосердные ноты: «Стезей лазурной и без терний / К нам мирный снизошел Христос <...> / Как травку в сиротливом поле, / Он душу каждую любил» (М. Герасимов).

В стихотворении Герасимова «Зарницами целуют / Заводы небеса...», передающем религиозное, почти молитвенное отношение поэта к заводу, символу новой жизни, нового мира, новой природы, возникает образ вселенской литургии, которую служат заводы под синим небом: «Пропели аллилуйя / Стальные голоса / Труба — монах над степью». Совершается чудесное преображение. И вот уже космический, вселенский Христос, средоточие созидающих, светлых энергий, проницает собою и небо, и землю, и раскрывшуюся ему навстречу обитель труда:

Преображен, распятый
Сошел с креста трубы,
Канул в красных латах
В небесные пруды.

Вот просквозил кометой
Под ризами зари,
Пронизан звездным светом
Над бездной воспарил.

Космическою пылью
Спустился на завод.

Определяющую роль в становлении пролетарского мессианизма, столь сильного у поэтов, входивших в «Кузницу», сыграла Первая мировая война. Созерцание жестокой и бессмысленной бойни народов, ощущение стыда за человека, истребляющего своих братьев, жалость к земле, истерзанной разрывами бомб, залитой человеческой кровью («Смотри, во что превратился мир: / Он весь — израненный труп»), рождали стремление прекратить злобное взаимоубийство, оборачивающееся самоубийством в масштабе рода. Человечество должно быть избавлено от падения и позора — и этим избавителем станет рабочий, тот, «чье богатство лишь пара рук», тот, кто ныне изнемогает в мерзлых траншеях, но грянет час, и он выйдет на пространства земли, спасая ее от неразумных людей. Буржуа, носители ветхого сознания, ввергли мир в катастрофу, пролетариат должен спасти этот мир, вывести его на новую, сияющую дорогу.

Так размышляет В. Кириллов в стихотворении «Зарубежным братьям», написанном осенью 1917 г. Основной идейный акцент стихотворения сделан не на мотиве *борьбы* за свободу, а на мотиве *умиротворения*, печалования о розни, в которую ввергнута волей человека земля: «А война касаньем страшных губ / Пьет кровь людей, как вампир. / Красной стала в колодцах вода, / И в небе сочится кровь». Мысль о *правах* рабочего на

лучшую жизнь *для себя* (пролетарский эгоизм) отодвинута на задний план, а на передний выходит идея *ответственности* «угнетенных всех стран» *за других*, долга их, сознавших себя не только гражданами и представителями класса, но и землянами (им «Вся земля — единая мать»), перед своим планетарным, родным очагом. «Надо миру радость вернуть» — вот миссия пролетария, во имя ее и берет он в руки молот, дабы разбить свои цепи.

«Народа да святится воля, / Убьем войны отравный пыл», — восклицает Герасимов. Близкая трактовка темы войны и мира — в «Поэме Славы» Ивана Филипченко, написанной в разгар Первой мировой. Всечеловеческая точка зрения царит здесь безраздельно. Пять материков земного шара, «Площадя неистовых страшных ристалищ», обращаются в поприще всемирного дела, «Где отныне каждый друг другу товарищ». Место *войны* заступает *труд*, борьба идет не с себе подобными, а со слепыми силами естества. Человечество наконец сознало себя единым, оно — авангард эволюции, надежда Земли («Мы ясная живая голова / Всех Человечеств, всех тысячелетий»). А потому ни классовой, ни национальной вражды между людьми уже нет: люди разных профессий и состояний, разных народов и рас («японцы», «англичане, янки, французы, / Китайцы, германцы, австрийцы настежь куртки, блузы, / Шведы, финны, русские пиджакам не рады, рубахам») трудятся на пространстве планеты, «Строят жизнь на новых началах». Когда-то разделенные на разные языки и наречия (предание о Вавилонской башне), они вновь обретают пониманье друг друга в благом труде, преображающем «Землю Круглую в Круглый Храм».

Планетарный, всечеловеческий поворот пролетарской темы не вписывался в рамки идеологии, которая с каждым годом все прочнее утверждалась в Советской России и все настойчивее стремилась контролировать сферу духа и творчества. Уже современная «кузнецам» критика была в этом отношении однозначна. Опекавший «кузнецов» Луначарский последовательно выступал против пролетарского мессианизма и с осторожностью относился к сверхидеям рабочих поэтов. Воронский же прямо упрекал членов «Кузнецы» в том, что в их стихах и поэмах «великая социальная борьба классов нашей эпохи нашла сравнительно слабый отзвук», что «у них нет прежде всего поработителя, эксплуататора, хозяина, властелина машин, заводов, городов, тех, на кого работают, изнемогают в кровавом поту», нет, соответственно, и «великого гнева» против буржуев[55]. Между тем, то, о чем с такой досадой писал Воронский, в чем видел он недостаток поэтов «Кузницы», было как раз их отличительной чертой, их «лица необщим выраженьем». Другое дело, что подчас они сами не выдерживали заданной высоты, снижали планку, и тогда мессианизм, в других случаях выводивший их ко вселенским идеям и идеалам, оборачивался классовой гордыней, сознанием собственной непогрешимости, брутальным натиском на мир, не допускающим и тени жалости к тому, что должно быть сметено ради строительства нового («Старое рушь и жги! / Все низвергающей лавой / В мире наши шаги» — С. Обрадович).

ПОЭТИКА. ЭСТЕТИКА. ДЕКЛАРАЦИИ И ЖИВАЯ ЖИЗНЬ СЛОВА

Планетарно-космическая тема рождала свою поэтику. Творчеству «кузнецов» была свойственна подчеркнутая метафоричность («И лунной золотой кувалдой / Дроблю я льды прозрачных туч»), гиперболизм («Шаром планетным качалась его голова»). Из стихотворения в стихотворение кочевали устойчивые, почти клишированные образы: вздыбленная земля, «растопленные полюса», вихри невиданных взрывов... В поэтических строчках толпились, сталкиваясь и тесня друг друга, большие буквы, подчеркивая аллегорический смысл возглавляемых ими слов, переводя обозначаемое из области единичного и конкретного в область обобщающего и абстрактного. В. Брюсов писал об этом свойстве поэзии «Кузницы» с явным оттенком иронии: «Если Революция, то не столько наша, октябрьская, сколько Революция вообще, всемирная, вне времени и пространства. Если машина, то тоже не данная, определенная, а машина вообще, мировая, космическая. Рабочий — не живой человек, ткач, литейщик или что-либо подобное, а Рабочий с большой буквы, мировой Пролетарий, строитель нашей Планеты»[56].

Впрочем, аллегоричность, эмблематизм — качества, присущие всей пролетарской поэзии конца 1910-х — начала 1920-х гг. Не в последнюю очередь они были связаны с ее учительным характером, со стремлением певцов нового мира «выразить идею» прямо и просто, наилучшим образом донести ее до читателя. Поэты-пролетарии пробивались к сути, к зиждительному, главному смыслу явления, не хотели задерживаться на мешающих мелочах. Рождавшиеся на страницах их стихов и поэм образы «молота» и «кузнеца», «синей блузы» и «красного знамени», «мозолистых рук» и «легионов труда», «пламени» и «пожара», «немеркнущего маяка» и «великой мировой весны»... являли собой «внешнюю оболочку, вместилище, одежду идеи, как называл аллегорию М. Горький»[57].

Эта грандиозная, увлекающая в запредельные дали идея держала «кузнецов» в состоянии духовно-душевного и творческого подъема не один год. Их тексты патетичны, изобилуют восклицательными интонациями: «Гори, земля, пылайте, зданья, / Чтоб пламень сердца не потух!» (М. Герасимов), «Какие сказочные дали / Теперь открылись пред тобой!» (В. Кириллов), «На полдороге не встанет, не встанет / Революций огненное колесо!..» (С. Обрадович), «Ах, эта жажда всепознанья, / Разбившая оковы сна!» (В. Александровский). Напряжение нарастает, обнаруживая себя и энергичным ритмом стиха, и соответствующей графикой строк:

Взрывайте,
Дробите
Мир старый!
В разгаре Вселенской Борьбы
И в зареве рдяных пожаров
Не знайте

Пощады —
Душите
Костлявое тело судьбы!
(В. Александровский. «Взрывайте...», 1918)

В пролетарской поэзии, лицо которой составили будущие «кузнецы», торжествовало романтическое мироощущение. Но этот романтизм был романтизмом особым. «Типичное для романтиков противоречие между близким и дальним, реальностью и мечтой, мечтой и действием было сметено», «романтическая действительность», «простираясь вдаль, в то же время оказывалась под руками и, превосходя все фантазии, становилась полем деятельности»[58]. Современность виделась чаемым мостом между реальностью и идеалом. «Высокое, праздничное отношение к жизни»[59] заступало место той разочарованности, той нестерпимой тоски («Тем я несчастен, добрые люди, / Что звезды и небо, / Звезды и небо, / А я — человек» — М.Ю. Лермонтов), что веком ранее с настойчивостью отчаяния звучала в поэзии английских, французских и русских романтиков.

«Пролетарская поэзия — это не поэзия мировой скорби, а мирового восторга»[60]. И сей восторг, вздымавшийся в душах «кузнецов» в первые революционные годы, неудержимым, бурлящим потоком вливался в стихи. В свое время В.Г. Белинский, характеризуя творчество Лермонтова, заявлял: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде *вопросы*, которые мрачат душу, леденят сердце...»[61]. В патетическом творчестве «кузнецов» лирика вечных вопросов безраздельно уступила место поэзии уверенных утверждений, ликующих восклицаний. Уступила, впрочем, не навсегда, а на время, но вперед мы пока не забегаем.

Характерной чертой «кузнецов» как поэтической группы было внимание к технической стороне творчества, хотя современная критика далеко не всегда замечала эту черту, подчас отождествляя платформу «Кузницы» и «Пролеткульта», пренебрегавшего художественностью ради пролетарского содержания. «“Кузница” не хронологическая дата, не школа, не направление, — писал П.С. Коган. — Это <...> общественно-литературное умонастроение, это — полоса общественного сознания, отраженная в литературе. Она имеет свою эстетику, свое profession de foi. И ее эстетическое учение очень просто: мироощущение пролетариата — остальное приложится»[62]. Подобное утверждение было резко и несправедливо. И прав был В.Я. Брюсов, подчеркивавший, что поэзия «Кузницы» имела черты «литературного течения», «школы», поэты объединялись в ней на основе художественной, а не только идеологической[63].

«Вковать» свои мысли и чувства «в оригинальные поэтические формы» — этот лозунг прозвучал в редакционном заявлении «Кузницы» еще весной 1920 г. С самого начала участники группы провозглашали свободу творческого поиска, дистанцируясь от сковывающих установок Пролеткульта, в котором нажим в области содержания перетекал в нажим в области формы. В отличие от своих бывших собратьев, считавших, что для писателя-пролетария форма не так уж важна («Выявим себя внутренне, а внешне

искусство само образуется»[64]), они подчеркивали: «Истинный поэт никогда не пожертвует формальной стороной искусства в угоду конкретной мысли или утилитарной цели. Поэт любит слово, как любит свой материал всякий другой художник. Для него важно не только то, *о чем* сказать, но и главным образом *как* сказать. Мастерство прежде всего, художник не должен изменять ему никогда»[65].

«Кузнецы» выдвигали требование «образного мышления», настаивали на том, что совершенное художественное произведение являет собой синтез образа, слова, ритма, звучания. С. Обрадович обращался к поэтам Петроградского пролеткульта с призывом отказаться от лозунговости в поэзии: «Товарищи, сбросьте лозунги, дайте образ ваших мыслей, ваших пламенных сердец, копайте глубину мышления, взрывайте немощь духа!.. Долой лозунги!»[66]. О том же, но применяясь к прозаикам, говорил Н. Ляшко: «Писатели-рабочие, народившиеся в последние годы, пишут лозунгами, понятиями», между тем подлинным средством воздействия «является не понятие, а образ». «Образное художественное творчество» — вот по какому пути должна идти пролетарская литература, если она хочет быть литературой, а не агиткой[67].

Образ для «кузнецов» — основа основ новой поэзии. Дистанцируясь от имажинизма Шершеневича и Мариенгофа, видя в нем неприемлемое для себя «искусство для искусства», они определяли свое направление как «пролетарское образное мышление», «пролетарский имажинизм»[68]. Имажинисты — экспериментаторы без души и эмоции, творят «кафешантанные образы» и жонглируют ими на потеху интеллигентской, скучающей публике. Пролетарские поэты должны идти по другому пути. «Ищите новый сплав слов-образов, а в огонь бросайте не поленья приемов, а руду сердец ваших», — призывает Обрадович[69].

В пространстве стихотворного текста образ тесно соединяется с ритмом. «Ритм — рычаг произведения. Без соответствующего образа произведение мертво, образы не живые. Ритм — пульс жизни»[70]. «Ритм — это бог движения»[71]. Именно в ритме, его энергийной пульсации, видят «кузнецы» организующее начало поэзии. И не только поэзии, но и жизни, сливающейся с поэзией воедино: «Каждое движение поэт должен запечатлеть ритмом. Поворот головы, взмах руки, даже мельчайшие складки губ при разговоре, — все ритмично. Какое широкое поле творчества для пролетарского поэта, слушающего ежедневно музыку труда, музыку железа, машин, ремней, огня»[72].

Да, именно стихия труда, трудовые действия, ритмичные по самой своей природе, стали для «кузнецов» опорой в их творческой кампании за ритм против метра («Метр — тюрьма стиха»[73]). Этот рабочий ритм, непридуманный, несочиненный, взятый из живой, бьющей через край жизни, они и вносили в поэзию. Способность творца передать «новый трудовой ритм»[74], а вовсе не чистоту происхождения считали билетом на вход в здание пролетарской культуры: «Чем художник тоньше уловит и передаст ритм труда, тем он будет понятней и ближе трудящейся массе. Здесь-то вот и будет тот экзамен на пролетарского и не пролетарского писателя,

о котором так заботятся "теоретики" и опекуны пролетарской литературы»[75].

Столь пристальное внимание «кузнецов» к формальной стороне поэзии шло от их учителей В. Брюсова и А. Белого. Последовательный защитник единства формы и содержания, Брюсов полагал главным критерием «истинно современной поэзии» ее способность «выразить то новое, чем мы живем сегодня». Анализируя картину поэзии первых лет революции, он подчеркивал со всей убежденностью теоретика и творца: «Надобно не только *выразить новое*, но и *найти формы* для его выражения»[76]. Мысль о том, что «формальные элементы в поэзии неотделимы от образов содержания»[77], неоднократно высказывал «кузнецам» Андрей Белый. На занятиях в Литературной студии Московского пролеткульта, в рецензиях на стихи студийцев в журнале «Горн», теоретических статьях 1920-х гг. он призывал своих подопечных работать над стихотворной техникой, работать индивидуально и коллективно, углубляя внимание к особенностям поэтической речи[78]. Постоянно подчеркивал ключевое значение ритма в произведении, говоря, что именно ритм придает целостность стихотворному тексту, организует кипящие в душе поэта образы[79]. И, что примечательно, свой тезис о примате ритма в поэзии зачастую развивал на примерах творчества «кузнецов» — Н. Полетаева и В. Казина, находя у них, как и у их собратьев по группе, М. Герасимова и В. Александровского, тот «ритм особый»[80], который для Белого свидетельствовал о новом содержании, внесенном ими в литературу[81].

Связь с ведущими фигурами русского символизма у «кузнецов» была особенно прочной. «Кузница» являлась частью отечественного авангарда, хотя сами члены группы этого факта не признавали и в своих программах громогласно декларировали разрыв с символизмом, футуризмом и прочими измами: «Новейшую русскую литературу с ее декадансом и логически вытекающими из него направлениями: символизмом, футуризмом и проч. мы рассматриваем как показатель разложения буржуазного общества. <...> Ни одно из современных художественных течений <...> не может быть положено в основу пролетарского художественного творчества»[82]. Символизм, футуризм, имажинизм «осуждены историей»: первый — «знаменует оборону, защиту и никогда — нападение», футуризм — «смертницизм, будущий мертвицизм», имажинизм способен «только на аналогию, бессвязную образологию происходящему»[83].

Но декларации — это одно, а живая жизнь слова — другое. В своей поэтической практике «кузнецы» так или иначе взаимодействовали со всеми тремя течениями. Ища путей воплощения того идеала мира и человека, который слагался в их умах и сердцах, они следовали крылатой формуле: «Я беру свое добро там, где его нахожу». Осваивая художественные приемы символистов, футуристов, имажинистов, вникая в их эксперименты со словом и образом, ритмом и строфикой, звуком и рифмой, использовали созданное поэзией XX века как материал для реализации собственного творческого проекта. Не всегда построенные ими здания производили впечатление законченности и стилевого единства. Не всегда достигали они того

совершенного синтеза, в котором составляющие элементы не выпирают, но, обретая новое качество, органически сочетаются в рамках целого. В текстах поэтов «Кузницы» подчас слышались слишком явные отзвуки Блока и Белого, Брюсова и Бальмонта, Есенина и Маяковского. Но бывало и иначе — когда чаемый синтез был близок, и тогда уже нельзя было говорить о подражательности, но о творческом претворении темы, образа, приема.

Для иллюстрации — только один пример. Классический случай эклектики вместо синтеза — «Монна Лиза» Герасимова, пролетарская вариация на тему «Das Ewig-Weiblige». Лирический герой поэмы «Всю жизнь улыбкой Монны Лизы / Был опьянен, заворожен». Эта улыбка виделась ему всюду: «Она сквозила в звездных ризах», «Манила тихо в мир надгорний», отражалась в раскаленном пламени горна и «в горькой гари». Наконец Прекрасная Дама приходит на завод в виде простой работницы, и ее улыбка вдохновляет угнетенных на протест и борьбу: «Жила ты в зареве завода, / Ты пела в звонах молотка, / И вихрем огневым свободы / Зажглась железная рука».

Вечная женственность озаряет путь восставших рабочих, подобно блоковскому «Исусу Христу», что идет впереди революционных солдат и матросов. Идея Герасимова понятна, но воплощена неумело. В поэме едва найдется десяток удачных строк. А так — все не в меру и не к месту, все отдает какой-то фальшью: вычурность и неточность метафор («Электропламенной и зыбкой / Под синей блузой расцвела»), нарочитая и раздражающая этой нарочитостью звукопись, настойчивое стремление к красивости, приводящее к тому, что многие строки поэмы, вопреки воле автора, звучат пародийно: «Теперь — овьюженное сталью / Сгорает скорбное лицо», «На плащанице звездных гроздий / Лежит луны холодный труп» и т. д.

Но вот стихотворение Н. Полетаева «Две жены» (1923). Вариация на тему блоковской «Незнакомки», но отнюдь не эпигонская. Простой, неученый человек, не очень владеющий слогом, рассказывает, как умеет, как получается, о вторжении чуда в земную реальность, тайне соединения небесного и земного. Он искренен, а искренность для Полетаева является одним из залогов художественности: если нет «подлинности переживания», «то не спасут и редкие, вычурные рифмы, и необычайные сопоставления»[84]. Немудрящему полетаевскому повествованию веришь — в той самой степени, в какой не веришь выспренному рассказу Герасимова о том, как его Монна Лиза «Неугасающей улыбкой / На землю небо привела». У Полетаева даже некоторые шероховатости стиля не портят общего впечатления — «совпадение» слов и образов с «ритмом душевного настроения»[85] здесь налицо:

Бывает
Запьет человек,
И такая кутерьма подымается
У него в голове,
Что в отчаяньи, по пьяной злобе,
Лапой морду жене разобьет

И сидит в темноте, как в гробе,
И еще отчаянней пьет.
И в такую страшную минуту,
Когда смерть все видней, ясней,
Вдруг все муки его минуют,
Вдруг приходит черед весне.
В эту жуть, пропахшую водкой,
В фосфорирующую эту гниль
Входит другая робко,
Зажигая во тьме огни.

<...>

И волосы его перепутанные
Расчесывает золотым гребнем,
И в глаза его перепуганные
Смотрит целебно.
И вот взял бы, скомкал бы, бросил бы
Эту солнечную благодать
Золотой цветочной россыпью
На лохмотную свою кровать.
Да уж очень легка, бесплотная,
Да уж очень ярка она, —
Не такая, как крепкая, потная,
Заутюженная его жена.
И под утро похмельем скомканный,
Не похожий ни на что на свете,
Он словами самыми громкими
Говорит ей о хлебном лете.
Он о ржах говорит сверкающих,
О своем говорит могуществе,
Будто солнце горит играющее
На оборванном его имуществе.
И до вечера, пока не свалится
Вновь в свои обманные сны,
Он целует корявые пальцы
У настоящей своей жены.

Столь же самобытен Полетаев и в трактовке другого литературного образа, имевшего, как и Прекрасная Дама Блока, своего непосредственного родоначальника. Речь идет об образе подпольного человека, разработанном Достоевским в психологическом этюде «Записки из подполья», в романах «великого пятикнижия», на страницах «Дневника писателя»... Лирический герой Полетаева заперт в тесном и душном подвале на московской окраине, как герой Достоевского в темном петербургском углу. Зябнет тело, никнет душа — томится, тоскует «в тисках камней»: «И продымленный потолок / И плесень стен гнетут меня» («Предвесеннее», 1921). Мир сужается до размеров норы, нет — жесткой койки, на которой ворочается «нескладный и больной» человек, задыхается от дыма и чада убогой печурки,

всю зиму мучится страхом «Гнилушкою светиться в морге». Он вспоминает свою серую и скудную жизнь («не жил, а ежился»), вспоминает, как сливались в сознании до болезненной неразличимости реальность и пьяный бред, как то ли в этом бреду, то ли в яви приходила к нему Тамара, «И горячие женские бедра / Сжигали подвальную жуть». А теперь — резкий свет, отрезвление: и нет ничего, ни Тамары, ни ее подвальной любви, а есть только одиночество и подруга-чахотка, которая, в отличие от то ли воображаемой, то ли реальной Тамары, не уйдет к другому, будет верна до последнего, кроваво-пенного вздоха (стихотворение «О рождественской елке», 1922).

Полетаевский герой во многом мечтатель. Правда, не такой, как парадоксалист Достоевского: тот представлял собой вырождение типа мечтателя, его негатив, его каверзную, злую изнанку. Подвальный житель стихов Полетаева более близок мечтателям раннего Достоевского: героям «Хозяйки», «Белых ночей», «Маленького героя»... Как и они, он в неудержимых, льющихся через край грезах проживает тысячи жизней, примеряет на себя одежды исторических и литературных героев. Он то «С Татьяной, с Ленским на балу», то с Петраркой, слагающим под луной свои сонеты, или Ньютоном, открывающим закон всемирного тяготения. То в мечтах взмывает в небо, «В недостижимую вышину» («Я забывал нужду и горе, / Что слаб, заброшен, бос и гол, / И плавал, плавал на просторе / Средь голубых и ясных волн»), то спускается вглубь океана вместе с героем таинственного «Наутилуса». Впрочем, эти размашистые мечты не полагают той пропасти между серой и скудной реальностью и цветистой, роскошной иллюзией, которая разверзалась в сознании оторванных от почвы мечтателей Достоевского. Те с презрением относились ко всему, что окружало их в действительном, непридуманном мире. Жизнь вне грезы не имела для них ни ценности, ни смысла. Герой же Полетаева, улетающий в небесные выси, печется и об этой — да, обыденной, да, неприметной, но совсем не обесцененной жизни. «Хлеба побольше, салазок, / Воздуха для детворы» — вот чего требует он. Не избыточного, развращающего душу хлеба («хлеба и зрелищ!» античности эпохи упадка), а Христова «хлеба насущного», поддерживающего силы и энергии жизни, необходимого для труда и творчества. И если призыв «Воздуху, воздуху, воздуху!» у Достоевского означал прежде всего духовную жажду: для души, задыхающейся в тисках ложной идеи, необходим воздух духа и веры, то Полетаев имеет в виду именно природный, естественный воздух, которого так не хватает «детям подземелья», чахлым, недоедающим, хилым, живущим в гнилом и тухлом подвале без света, солнца, тепла.

Однако есть у Полетаева и своя метафизика, близкая как раз герою «Записок из подполья». Вспомним, как — до раздирающего крика, до зубовного скрежета — бьется парадоксалист о «каменную стену» законов природы, как отказывается примириться с математическим «дважды два», коль скоро это дважды два не берет в расчет человеческой личности, ее боли, ее тоски, ее жажды вечности. Полетаевский человек — хоть и не с таким ис-

ступлением, но с неменьшим страданием — выражает тот же протест, ту же несмиренность:

Всю ночь весенняя вода
Мне не давала спать сегодня,
И все шумней, все полноводней,
Все исступленней я рыдал.

Как злился я на темный свод,
Где золотые гвозди вбиты;
Казалось, это он мне шлет
Туман сырой и ядовитый.

С расписанного потолка
Он грязь и муть весны смывает,
А нас в туманах потопляет,
Где боль, и злоба, и тоска.

И, ослепленный пьяной мглой,
В грязи передвигая ноги,
Усталый ветер, злой, больной,
Все мечется, и нет дороги.
(«Всю ночь весенняя вода...», 1920)

Последнее четверостишие углубляет картину мира, созданную парадоксалистом: не только человек, но и прочие твари, даже бессловесные стихии, «стенают и мучатся» в бытии, где царствуют холод и сырой, ядовитый туман. Эгоистическая злость вытесняется плачем о мире. Меняется и реакция героя на «аксиому» творения: парадоксалист, отчаявшись пробить стену лбом, сладострастно замирает «в инерции», выбирает «сложа руки сиденье»[86] (а параллельно вымещает злобу против проклятой стены на ближних, в отличие от нее — одушевленных, отзывчивых, способных почувствовать боль от удара). Герой полетаевского стихотворения мечтает выйти из подвала, разбить потолок своей тюрьмы, сливающийся в его грезе с непроницаемостью небесного свода (говорящая, символическая деталь!), сбросить гнет необходимости:

Мой мал и робок молоток,
Мне нужен здоровенный молот;
И душный этот потолок
Мной был бы вдребезги расколот,
Чтобы на нас, как частый дождик
Посыпалися золотые гвозди.

Интересно проследить, как меняется, по ходу движения от начала к концу, внутреннее время стихотворения. Первые четыре четверостишия не привязаны ни к какому конкретному отрезку истории: запечатленное в них

переживание относится к разряду вечных. Оно могло быть вчера, сегодня, завтра, может повторяться бессчетное количество раз. Не случайно и разворачивается монолог лирического героя на фоне циклического природного (а не исторического линейного) времени (ночь, весна). Но вот в пятой строфе появляется образ молота, и резко прерывает циклическое время стихотворения, вдвигая происходящее в современность. Стыкуются друг с другом рефлексия о вечном и современная реакция на нее. А потом настоящее вновь отступает на задний план: образ золотых гвоздей-звезд, сыпящихся с небесного свода, уводит читателя в мифическую и религиозную глубь, а финальный повтор первой строфы, замыкающий движение лирической темы в круг, снова подчеркивает вневременность переживания поэта, которого А. Воронский назвал «большим мечтателем и фантастом, фантастом углов и подвалов»[87].

Надо сказать, что образ подвала у Полетаева не несет на себе однозначно негативной окраски. *Подвал* у него не равен *подполью.* Для парадоксалиста Достоевского подполье — это тупик, метафора ада и смерти, безлюбовное, злое пространство. Полетаевский подвал — родина его нескладного, мечтающего о «звенящей звездной выси» героя. Не двадцатилетним попал он сюда, как герой Достоевского, знававший другие стены. Здесь он родился, здесь вырос. Здесь качала его в колыбели мать. Это теперь он неприкаян и одинок, но когда-то рядом с ним были родные, и тесный, душный, заплесневелый подвал чудесно преображался в лучах любви:

И потом, когда волосы мать
Рассыпала дождем по плечам,
Золотилась рожью кровать
И подвал обливался в лучах.
(«Песня о соловьях», 1921)

Теперь старый подвал преображается в лучах памяти. Поэт вспоминает, как становилась здесь, среди этих невзрачных стен, его душа, как рождались в ней романтические мечты и думы, как тревожили ее последние, роковые вопросы:

Как дорога мне, как цветиста плесень
На потолке, и по углам дыры,
Я помню, здесь мальчишкой куролесил;
Вот самовар: он пел мне про миры.

Он распевал, а я с княжною Мэри
В горах, в черкеске, с саблей на коне.
Он пел и пел, а я с Жюль Верном море мерил,
С раскольниками жарился в огне.

Вон там в углу, где запах от лохани,
Где пол гнилой — цветной и мягкий мох,

Кириллов по ночам глухие брани
Со смертью вел, немой и черный бог.
(«Дождь идет», 1922)

И потому человек Полетаева совсем не так линейно-легко, по-пионерски попирает ногой «проклятый» быт, порываясь из «отжившего» подвала к свету и солнцу социализма, как порой представляли писавшие о поэте критики. В трудные моменты жизни он идет в свой подвал, не боясь ни сырости, ни темени, ни скудного существования, возвращается в мир, согретый памятью детства, чтобы переждать, перемочь и долгие ненастья природы, и жесткие катаклизмы истории...

Все дождь идет и все груди колотье,
А люди вязнут в паутине злой.
Уйду в подвал, зароюся в лохмотья
И буду бредить, буду жить весной.
(«Дождь идет»)

Но вернемся к теме «"Кузница" и символизм». Тяготение «кузнецов» к символистской поэтике, особенно тогда, когда оно приводило к несамостоятельным и неудачным стихам, не раз становилось предметом осмеяния в критике. Однако писавшие на эту тему не учитывали того, что символизм привлекал членов группы не только техникой стиха, но и ракурсом взгляда на мир, при котором сфера идеального и должного оказывалась ничуть не меньшей реальностью, чем сфера профанного, приземленного сущего. А главное — «кузнецам» была близка символистская трактовка искусства не столько как формы познания и отражения жизни, сколько как формы ее организации, вдохновенного преобразования-преображения.

Отправной точкой эстетических исканий младосимволистов А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова был основоположный тезис эстетики Соловьева: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[88]. Как и философ богочеловечества, они были убеждены: «искусство окрыляется там, *где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни*»[89]. Дело творца — не просто привести в гармонию звуки, пребывающие в «родной безначальной стихии», но и «внести эту гармонию во внешний мир»[90].

Мысль об искусстве, способном к творчеству новых форм не только в идеальном художественном пространстве, но и в самом бытии, не столько отражающем, сколько пересоздающем реальность, характерная и для других течений русского авангарда, прежде всего для футуризма, переживала новое рождение в первые пореволюционные годы. Пролетарскую культуру она затронула самым непосредственным образом. Требование искусства, способного реально воздействовать на мир и человека, звучало в статьях главного теоретика Пролеткульта А. Богданова, называвшего художественное творчество «орудием социальной организации людей» и подчеркивав-

шего, что «вся жизнь и весь мир» должны быть содержанием пролетарской поэзии, ибо пролетариат всю вселенную ощущает «как поле труда, борьбы сил жизни с силами стихий, сил стремящегося к единству сознания с черными силами разрушения и дезорганизации»[91]. То же требование, только высказанное гораздо более радикально, встречаем у раннего Андрея Платонова. В статье «Пролетарская поэзия», помещенной в последнем, девятом номере «Кузницы», откликаясь сочувственным словом на космически-преобразовательные мотивы творчества этой группы поэтов, писатель подчеркивал объективный характер перехода к новому жизнетворческому искусству. «Люди начали не прямо с переустройства самой действительности, а с более легкой, с более посильной работы — с переустройства символов, образов, теней этой действительности»[92]. Однако такое положение не может быть вечным. И поэзия класса, который с самых первых дней своего существования имел отношение к практической, реальной работе, к созданию не призраков вещей, а самих вещей, должна подняться на новую ступень, стать «организацией самой материи, изменением самой действительности». «Пролетарская поэзия, — резюмировал Платонов, — есть преображение материи, есть борьба с действительностью, бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека»[93]. Настоящее пролетарское искусство будет реальностью только тогда, «когда человек станет волшебником материи, когда природа будет звучать голубой музыкой в его неустанных руках, когда он из раба действительности станет господином, влюбленным в свою работу»[94].

Разумеется, «кузнецы» этой задачи осуществить не могли, средствами одного лишь искусства перейти к реальному преображению жизни (о чем мечтали их учителя-младосимволисты А. Белый, А. Блок, В. Иванов) было нельзя. Но у них впечатляюще проявила себя другая — пророческая, проективная функция искусства, о которой также писал Соловьев. Размышляя о путях движения искусства в истории, об этапах его превращения в подлинное творчество жизни, философ подчеркивал: стадия жизнетворчества — высшая, конечная стадия развития искусства, достигнув которой, оно, в сущности, перестает быть искусством в традиционном понимании, становится богочеловеческим деланием. Теперешнее же искусство еще очень далеко отстоит от теургии, и если оно хочет служить делу жизни, то его задача — стать предтечей и глашатаем будущего «искусства действительности», провозвестием и пророчеством о миропреображении, «переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни»[95].

Именно эта пророческая функция искусства впечатляюще проявила себя в поэзии 1920–1930-х годов. «Обещаю вам град Инонию, / Где живет божество живых» (С. Есенин), «Мы идем до Китеж-града. / Вести новые несет / Свету белому народ» (П. Орешин), «Сад Человечества, благоуханный сад» (В. Кириллов), «Мы будем человечеством крылатым» (И. Филипченко)... Картины будущего земли, человека, вселенной вставали со страниц пролетарской и новокрестьянской поэзии, звучали у Маяковского, Хлебникова, Заболоцкого («Торжество земледелия»). Рождалось и крепло *проективное* искусство, видевшее свою задачу не в объективном отражении

действительности и приговоре над ней, а в восхождении от сущего к должному, в начертании образа и плана чаемого пересоздания жизни. Само творчество здесь было сродни заклинанию — настойчиво рисуя картины обновленного мира, будь то «мужицкий рай» новокрестьянских поэтов или утопающий в миллионах электрических солнц индустриальный рай «Кузницы», писатели как бы нудили их сойти со страниц книг, газет и журналов в само бытие.

У поэтов «Кузнецы», чувствовавших себя предтечами и пророками вселенского расцвета, было особое, священное отношение к слову. Шло оно и от литературной, прежде всего символистской традиции (в Литературной студии Московского пролеткульта Андрей Белый читал целый курс «Теория художественного слова»), и от фольклора. В «кузнецах», выходцах из простонародья, оживала исконная вера в магическую силу слова, на которой держался универсум народной культуры. Как и их предки, закликавшие весну, заговорами призывавшие солнце и дождь на поля, пролетарские поэты заклинали природные и космические стихии, веря в то, что слово, напоенное энергией веры, заставит их повиноваться человеческой воле. Для них, как и для человека архаики, слово уже было делом, и этим громогласным, власть имеющим словом стремились они сдвинуть мир с его оси. Отсюда — обилие восклицательных интонаций, высокий, торжественный стиль, любовь к «сложносоставным, архаично-“гомеровским” эпитетам (солнцепесенный, солнцеструйный, миллионоголовый, миллиардоротый, багрянопенный, тысячеязыкий)»[96], повышающим статус поэтического высказывания, сообщающим ему священно-религиозный, общеобязательный смысл.

Впрочем, заклинаниями и пророчествами творчество «кузнецов» отнюдь не исчерпывалось. Наряду с патетическими, программными стихотворениями, они отдавали дань лирике, в чем радикально расходились с Богдановым, который считал лирические настроения в поэзии выражением индивидуализма, злейшего врага коллективного миросознания и чувства товарищества. Еще в пролеткультовский период отстаивали будущие «кузнецы» свое право быть не только певцами железа, но и поэтами души и природы — притом что эта ипостась творчества менее всего была понятна времени, активно попиралась и критикой, и самими творцами нового искусства. В свой сборник «Завод весенний» (Самара, 1919) Михаил Герасимов включил большой раздел лирических стихотворений, а сборник «Железные цветы» почти на семьдесят процентов наполнил лирикой «чувства и сердечного воображения». Сильным лирическим дарованием отличались Владимир Кириллов и Василий Казин, Григорий Санников и Сергей Обрадович. Революционная эпоха требовала от них бодрых, призывных песен, и в 1918–1919-х гг. они активно эти песни писали. В пору же пребывания в «Кузнице» все больше раскрывались именно как поэты-лирики, о чем свидетельствуют и подборки журнала «Кузница»: пейзажные стихи, наследуя традициям русской поэтической классики, своей ритмикой, своей живой, яркой образностью часто оставляют далеко позади стихи о заводе и революции.

Бродит улицею дымной
В нашем городе Апрель...

Лишь весенним переливом
Прозвучит зарей гудок, —
Торопливо, прихотливо
К маю рядит городок.
(С. Обрадович. «Апрель», 1920)[97]

С тоскою непонятно-тайной
Станок оставил до утра.
Иду, а по дороге талой
Поет о вечере ручей,
И вспоминается устало
Мне песнь весенняя ткачей.
И взор мой дали тянут, тянут,
И синь небес он жадно пьет,
А вечер розовые ткани
Так радостно в лазури ткет.
(Г. Санников. «Весеннее», 1920)[98]

Иду далеко по полям
По желтым обгоревшим нивам.
Дорога тянется лениво...
Трещит сожженная земля...

<...>
И только облачко, как я,
Томится в синеве слепящей,
И в этой тишине гремящей
Оглохла самая земля.
(Н. Полетаев. «Иду далеко по полям...», 1920)[99]

«Вселенная меняется лицом, / Вселенная на капитал восстала» — срывался на крик по природе совсем не громкий Василий Казин в стихотворении «Да здравствует В.И. Ленин!» на первой странице первого номера «Кузницы». Но ни следа этой натужной и бездарной риторики («И вот грохочет Новый Год — / Короны падают, как звезды ночью пылкой, / И содрогается громоотвод, / Воздвигнутый над биржей Учредилкой») мы не найдем в других его стихах, простых и совсем не героических, без всяких заглавных букв и восклицательных знаков:

Закат волновался, волновался,
Когда спускался с крыльца,
Спускался
С нами провожать отца.
И сам простился с нами,

Лицом поникнув, и потом
Мелькая искристыми ногами
Дальше пошагал с отцом.
Отец удалялся в закатные дали
И долго, долго сквозь простор
Нам улыбался сиянием стали
И кланялся, кланялся его топор[100].

А вот стихотворение В. Александровского «Ветер» (1920), тоже опубликованное в первом номере «Кузницы» — как разительно отличается оно от его революционных стихов с их патетикой, стилем агитки, рубленым, маршевым ритмом («Время настало ныне / Рушить твердыни / Лжи мировой, — В бой!»):

О, какой же пройдоха расторопный
Этот ветер, свистящий в уши,
Разворачивает снежные копны,
Ледяные постройки рушит.

От равнины земной до небесной
Винтовые лестницы крутит, —
Видно, здесь ему скучно и тесно
Пролагать по снегам перепутьи...

Сосны сняли пуховые шапки
И закланялись в снежные ноги,
Он же, выхватив игл охапку,
Улетел, хохоча, без дороги...

— Слушай, путник! Охай не охай,
Если слаб — все равно задушит...
О, какой же беззаботный пройдоха
Этот ветер, свистящий в уши...

Вот такими — нелинейными, непредсказуемыми — были поэты «Кузницы». С одной стороны — воля, коллектив, пролетарское «надо», декларации и взнуздывание себя на борьбу. С другой — образ ветра, свистящего в уши, как символ свободы творчества, широты и прихотливости жизни, не вмещающейся в раз заданные схемы, не поддающейся нормализации и окорачиванию.

Журнал «Кузница», ставший с середины 1921 г. официальным органом ВАПП, был в то же время групповым журналом, и задушевная, интимно-дружеская атмосфера кружка поэтов не отразиться в нем не могла. На страницах «Кузницы» ее члены вели между собой поэтический диалог, когда прямой, а когда и прикровенный, любили посвящать друг другу стихи, разрабатывать одну тему или варьировать один образ, а потом печатать стихотворения рядышком. За примерами ходить далеко не надо — доста-

точно раскрыть первый номер журнала «Кузница», в поэтической подборке которого четыре стихотворения (В. Казина «Силится солнце мая...», С. Обрадовича «Рабочая», В. Александровского «С лучами солнца в души наши...», Н. Дегтярева «Кузнецы») объединены образом солнца, а идущие друг за другом стихотворения В. Александровского «В пути» с посвящением «Мих. Герасимову» и М. Герасимова «Глаза горящие не выпьют» с посвящением «В. Александровскому» представляют собой вариации на одну тему, развивают один образно-смысловой ряд: зима, холод, снег прошлого — солнце, движение, огонь настоящего — «Стальные кони Революций», несущие к вечной весне.

Стихи «кузнецов», содержащие в себе посвящения, наполненные скрытыми ассоциациями и намеками, зачастую понятными лишь непосредственным участникам диалога, со страниц группового журнала переходили на страницы авторских сборников, звучали на поэтических вечерах. Так, одно из лучших стихотворений В. Александровского «Мы» (1921) обыгрывало образ, родившийся в поэме С. Обрадовича «Город» (1919—1920). При этом, если Обрадович давал привычную трактовку пролетарского «Мы»:

Я — Легионный
Взметнул мятежные огни.
На грубые ладони площадей Я первый,
Я первый жертвенную кровь пролил...
Я, долгой пыткой закаливший нервы,
Непобедимый в единстве сил... —

то Александровский ее переосмысливал. Монолитный коллектив, чуждый всякой эмоции, заменялся у него дышащим и живым единством человеческих личностей. А маркером этой замены (равно как и скрытой полемики с поэтом-однокашником) был эпитет «смуглый», сопровождавший метафору «ладони площадей»:

На смуглые ладони площадей
Мы каждый день расплескиваем души;
Мы каждый день выходим солнце слушать
На смуглые ладони площадей...

Ладони площадей оказывались под пером поэта не грубыми, как закаленная борьбой душа пролетария, а смуглыми, как лицо девушки или ребенка, потемневшее под лучами ласкового летнего солнца. И недаром появляется в стихотворении «Мы» образ вечной и чистой женственности, прикровенно звучит тема любви, по самой своей природе смягчающей самые заскорузлые, самые жесткие сердца: «У наших девушек бездонные глаза, / В голубизну их сотни солнц вместятся».

«Кузнецы», безусловно, чувствовавшие себя *цехом поэтов* (недаром, в противовес Пролеткульту, настаивавшему на «массовости и самодеятельности пролетарского литературного движения», настойчиво провозглашали

они «“ставку на мастера”, т. е. на писателя-профессионала»[101]), легко перенимали друг у друга приемы, опробовали разные манеры письма, делились друг с другом творческими находками. И если, к примеру, Казин на манер патетических стихов Кириллова и Александровского, славит вождя революции («В чьем сердце не биенье — бой! / Чье сердце — красное, живое знамя! / О, буревестник мировой, / Бушующий миллионными руками!»), то Полетаев совершенно в казинском духе рисует веселую работу солнца, с которой дружится труд человека, и, вторя Герасимову, зовет его «на фронт труда»:

Эй, солнышко!.. Здорово будь!
К тебе на помощь вышел,
И мне ведь хочется блеснуть
Лопатой с крыши.
Завязли в каше сапоги,
К тебе сушиться лезу.
Ой-ой, да ты тут пироги,
Знать, жаришь по железу.

<...>

Эй, солнышко, на фронт труда
По голубому своду выше!
Пусть пляшет пьяная вода,
Сбегая опрометью с крыши.
(«Эй, солнышко!.. Здорово будь!», 1920)

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ И КРУЖКОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

Стремление к свободному творческому поиску проявилось и в издательской деятельности «кузнецов». Уже с середины 1921 г. Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, тон в которой они задавали, начинает выпускать стихи поэтов «Кузницы». Первоначально это были маленькие книжечки, содержавшие всего несколько стихотворений — не более 7—10 — или поэму. У Герасимова так вышли «Черная пена» (М., 1921) и «Чучело» (М., 1921), у Кириллова — «Паруса» (М., 1921), у Родова — поэма «Инна» (М., 1921), у Обрадовича — «Сдвиг» (М., 1921), у Александровского — «Утро. Стихи» (М., 1921)[102]. При этом сборнички эти включали как стихотворения программного характера, так и лирические, *несовременные* стихи, выбивавшиеся из общего тона и стиля эпохи. «Кузнецы» явно стремились представить творческую физиономию каждого поэта, продемонстрировать палитру его возможностей, спектр основных тем и сюжетов.

Когда в 1922 г. образуется издательство «Кузница», эти маленькие сборнички начнут выходить при ней: В. Александровский. «Россыпь огней» (М., 1922); М. Герасимов. «Негасимая сила» (М., 1922), С. Обрадович. «Капель» (М., 1922), В. Кириллов. «Отплытие» (М., 1922). Спустя год появятся уже достаточно объемные сборники. Выйдет второе издание сборника Герасимова «Завод весенний» (М., 1923), в котором стихи о заводе и ковке «железных цветов» будут перемежаться самой задушевной и тонкой лирикой. Будет напечатан сборник стихотворений С. Обрадовича «Город» (М., 1923) и сборник Г. Санникова «Под грузом» (М., 1923). Последний, хотя и откроется поэмой «В ту ночь», посвященной Л.Д. Троцкому («железное большое кладбище» паровозов оживает, когда рабочие, бросившие своих железных друзей ради борьбы за свободу, победоносно вступают в город), будет на три четверти состоять из лирических, в том числе любовных, стихов, говорящих о любви не к машине, то обжигающей горячим током приникшего к ней рабочего, то леденящей его своим стальным, неподатливым телом, а к живой, теплокровной, телесно отзывчивой женщине. Выйдет сборник Ивана Филипченко «Руки» (М., 1923), куда войдут и стихотворения, написанные до революции (из его первого сборника «Эра славы»), и те, которые создавались в пору его пребывания в «Кузнице».

Разумеется, появлялись и программные сборники, близкие по заданию «установочным» вечерам пролетарской поэзии, которые члены объединения регулярно проводили в Москве. На этих вечерах обыкновенно произносился доклад о сущности и основных чертах пролетарской поэзии, причем отмечался ее коллективистский, созидательный пафос (подобные доклады часто делали писатель Н. Ляшко, В. Кириллов, а позднее И. Филипченко), а потом следовало чтенье стихов, в той или иной степени иллюстрирующих основные положенья докладчика[103]. Коллективные сборники «Кузницы» также стремились представить, так сказать, *лицо* направления, его основное задание, его мировоззренческий пафос. Классический образец — сборник «Песни Кузницы», вышедший в свет в 1924 г. Герасимов здесь представлен четырьмя в полном смысле слова *хрестоматийными* стихотворениями — «Труба, как посох исполина...» (1917), «В купели чугуна» (1918), «Колыбельная» (1924), «Вождю» (1917) и поэмой «На фронт труда» (1919). Подборка создает *эталонный* образ пролетарского поэта, влюбленного в железо, славящего «Великого Маркса» («Философ, социолог, гений, / Рожденный меж фабричных труб, / Пророк невиданных стремлений, / Живых лесов могучий дуб»), верящего во вселенскую миссию рабочего класса. Столь же выверена была подборка стихотворений Кириллова («Я подслушал эти песни...» (1917), «Первомай» (1923), «Наказ» (1924), «Братьям» (1917), «Товарищу» (1922) и др.): барабанная дробь, маршевость, оптимизм: «Радио, радость вей, / Знамя родное, рдей, В сердце рабочих стран / Бей, борьбы барабан». Никаких тебе сомнений, метаний, вопросов. Все ясно, уверенно, четко. Далее Александровский — «Кузнец», «Радость» (1922), «Я» (1922), «Молодежи» (1922)... Пожалуй, лишь его стихотворение «Ветер», да «Апрель» Обрадовича выбиваются из общей железно-пролетарской тематики. Но эти исключения с лихвой компенсируются

печатающимися в том же сборнике стихотворениями Обрадовича «Плотник» (1920), «Завод» (1920), «Экспресс» (1918).

Издательская активность «кузнецов» сочеталась с их публичной активностью. Москва начала двадцатых кипела кружковой жизнью. «Кузница» в эту жизнь влилась сразу и стала весьма заметным явлением, чему немало способствовало то, что печать эту группу рабочих поэтов не только не обходила вниманием, но, напротив, явно поддерживала.

Первый год своего существования «кузнецы» собирались в помещении ЛИТО Наркомпроса. В мае 1921 г. было создано общежитие «Кузницы» в доме № 33 по Староконюшенному переулку. В большую квартиру, занимавшую весь третий этаж, поздней весной и летом 1921 г. переселились семьи В. Кириллова, М. Герасимова, А. Новикова-Прибоя, С. Родова, Н. Ляшко, М. Волкова, П. Ярового, а в конце 1922 г. приехала из Самары семья А.С. Неверова. Быт был тяжелым и скудным. Запущенная, грязная квартира «отапливалась железными или сложенными из кирпичей печками, с выведенными в окна железными трубами, возле дверей в большом коридоре стояли столики с керосинками, где готовилась пища»[104]. «Тут же, над головами, во весь проход были протянуты в несколько рядов веревки для сушки белья»[105]. О роскоши дореволюционного времени напоминала лишь «широкая бело-мраморная лестница»[106] парадного входа, по которой можно было попасть в квартиру. Но, по обычаю тогдашнего времени, пользовались в основном черным ходом.

Места было мало, да и сами поэты предпочитали большим комнатам комнатушки поменьше: их легче было отапливать[107]. Ни о рабочем кабинете, в который можно было уйти и сосредоточиться, ни о сколько-нибудь продолжительной тишине нельзя было даже и мечтать. Выходили из положения кто как мог. «Н.Н. Ляшко, имевший двух сыновей, соорудил в комнате антресоли для своей литературной работы»[108], но и это помогало мало: приходилось работать по ночам, когда домашние спали[109].

Только в 1923 г. условия жизни «кузнецов» стали лучше. Тогда, «по ходатайству А.В. Луначарского <...> был получен бывший купеческий особняк в начале улицы Большая Полянка (дом № 12) в Замоскворечьи, куда перебрались семьи поэтов Кириллова и Герасимова и вскоре и семьи А.С. Неверова, Н.Н. Дорохова и др. писателей. Особняк тоже фактически стал общежитием писательских семей, вместе с проживавшими там ранее жильцами, а бывший летний сад особняка (без единого зеленого насаждения) был перегорожен деревянными перегородками на три комнатушки. Был большой асфальтированный двор с примыкавшим к нему садом, где росло много фруктовых деревьев и кустов, а также разных сортов сирени, а достопримечательностью были два огромных цветущих каштана. В саду играли дети всех обитателей дома»[110], — вспоминала А.В. Кириллова.

А пока «кузнецы» ютились на Староконюшенном. Впрочем, несмотря на тесноту, в общежитии царила дружная, радостная атмосфера. Поэты-коллективисты, певцы единодушного «Мы», в котором каждое «я» чувствует плечо товарища, кузнецы хотели быть этим «Мы» не только в творчестве и не только в эпоху революционной бури и натиска, но и в текущей, совсем

не героической повседневности. «Все заодно, и все за всех»[111] — было их жизненным лозунгом. На собраниях «Кузницы» решались не только творческие, но и бытовые вопросы: о закупке дров, найме дачи для членов «Кузницы», ремонте сарая. А когда в декабре 1922 г. встал вопрос об отправке В. Александровского в санаторий, было решено «принять меры к обеспечению его семьи»[112], хотя поэт жил не в общежитии «Кузницы», а отдельно, на Арбате, в Большом Николо-Песковском переулке.

Одна большая комната полученной «кузнецами» квартиры была отведена для общей работы. В этой комнате, «меблированной узкими деревянными диванчиками»[113], проходили собрания группы, заседало ее правление, равно как и правление ВАПП, большинство в котором составляли «кузнецы», обсуждала свои дела редколлегия журнала «Кузница». Здесь же поэты и прозаики собирались для чтения новых произведений, устраивали встречи и творческие вечера.

Атмосфера литературных собраний была живой и одушевленной. Еще не было и следа тех нестроений внутри группы, которые проявятся к концу 1922 г. «“Кузница” жила дружной творческой семьей»[114], и в этой семье находилось место всем ее участникам, каждый из которых был своеобразен и характером, и поэтическим дарованием. Жизнерадостный, никогда не унывающий Казин, лира которого звучала всегда молодо, всегда звонко. Совсем не спокойный Василий Александровский, страдавший, как и Есенин, русским недугом пьянства: его лирический мир был «далек от ясности и целеустремленности»[115], полон противоречий, переходов от патетики («Время настало ныне / Рушить твердыни / Лжи мировой, — / В бой!») к тоске и унынию («Полным голосом петь не могу, — / Точно известь душа выгорает»). Застенчивый, скромный Николай Полетаев, одевавший, по рабочей привычке, под черный пиджак косоворотку[116] и певший свою песню «О соловьях, которых не слыхал». Сергей Обрадович, влюбленный в Город, славивший его как начало нового мира («Славлю Тебя, из гранита и стали / Город великих Начал и Дорог!»)...

Душой «Кузницы» в первые три года ее существования были Герасимов и Кириллов. «Герасимов — высокий, широкогрудый, красивый человек с неизменным румянцем на щеках», с движениями спокойными, исполненными «своеобразного грубоватого изящества, какое присуще тем сильным людям, какие могут “подковы гнуть” или “пудовиком креститься”». Кириллов, сутуловатый, «с шевелюрой длинных волос», напоминавший «народного учителя»[117]... Оба возглавляли и группу «Кузница», и правление ВАПП. Но главное, поэтов связывала искренняя и сердечная дружба. В памяти современников они так и запечатлелись — непременно вдвоем. «Я их всегда видел вместе»[118], — писал теоретик конструктивизма К. Зелинский. Маяковский, выступая на диспуте о постановке «Ревизора» в театре имени Мейерхольда, шутливо вопрошал: «Но разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого, разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских? Разве Герасимов не ходит всегда с Кирилловым, разве Жаров с Уткиным не ходят обязательно парой?»[119] Да и критики, писавшие о «Кузнице», в центр внимания нередко ставили

именно стихи двух друзей, хотя оценивали их творчество по-разному: Кириллова считали больше историческим, чем художественным явлением «эпохи первых лет революции», а Герасимова, «родоначальника заводской метафизики и космической лирики», рассматривали как оригинального и сильного поэта[120].

Впрочем, если в поэтическом отношении Кириллов был неровен, подчас уступая своим собратьям по группе и стихотворной техникой, и искусством построения образа, и работой со словом, то у него было другое дарование, много помогавшее ему в писании стихов. Кириллов от природы был музыкален. Никогда «не расставался с мандолиной, позже без учителя научился играть на полученном напрокат пианино»[121]. Любя лирику Есенина, он «сочинял музыку на его стихи, вместе с Есениным они их пели. Особенно удачной, — вспоминала жена поэта, А.В. Кириллова, — оказалась музыка на стихотворение “Клен”. Чтобы сохранить песню, муж передал эту музыку композитору Васильеву-Буглай, который сделал небольшую оранжировку и издал под своей фамилией в Музгизе. Экземпляр этих нот он подарил мужу с надписью: “Товарищу Кириллову — соавтору мелодии”»[122].

Но вернемся к литературным собраниям «Кузницы». Комната в Староконюшенном переулке была мала, и уже в конце июля 1921 г. в Москве открывается клуб ВАПП, фактически являвшийся клубом «Кузницы» и носивший ее название. Клуб был организован в помещении губернского отделения РОСТА, по ул. Тверская, д. 33. Члены группы воодушевленно встретили открытие клуба, как могли, привели в порядок помещение, в котором до революции располагался кондитерский магазин А.И. Абрикосова, и даже организовали небольшой буфет на паях. При клубе была устроена «выставка пролетарской прессы и библиотека по пролетарской литературе», насчитывавшая «около 1000 названий»[123]. Вечера, доклады, литературные собрания проходили один-три раза в неделю. Выступали и сами члены группы, и писатели, не входившие в «Кузницу», и критики: Б. Арватов, О. Брик, В. Львов-Рогачевский, П. Лебедев-Полянский... Именно в клубе «Кузницы» 14 августа 1921 г. состоялся тот вечер памяти Блока, к концу которого, по воспоминаниям В. Кириллова, появился С. Есенин, кричавший: «Это вы, пролетарские поэты, виноваты в смерти Блока!»[124].

В «Кузнице» «шумно, бестолково и весело. Здесь кушают черный хлеб с селедкой, пьют фельдфебельский чай без сахара, курят махорку и до изнеможения спорят о Верхарне и об Александре Блоке. И о том, пролетарский ли поэт Маяковский или не пролетарский. Здесь молодо и чисто. Простодушно. Наивно. <...> Тут чувствуется крайнее напряжение молодой пытливой мысли. Тут славно»[125], — описывал вечера «кузнецов» один из современников.

Объявления о проходящих в клубе «Кузницы» заседаниях, а также отчеты о них регулярно печатались в газетах и журналах. На них откликались «Правда» и «Известия», «Коммунистический труд» и «Печать и революция», берлинский «Новый мир» и рижский «Новый путь»... Звучавшие на вечерах стихи и поэмы потом появлялись в газетах и журналах, входили

в поэтические сборники «кузнецов», но путевку в жизнь им часто давали именно эти клубные читки.

27 октября 1921 г. газета «Известия» поместила объявление о докладе П. Орешина «Город и деревня в пролетарской поэзии», назначенном в клубе «Кузницы» на тот же день. Через двадцать дней, 17 ноября, в «Кузнице» состоялся творческий вечер поэта. А 22 декабря, по сообщению «Правды», прошел вечер С. Клычкова. Скупые строчки объявлений фиксировали вехи взаимоотношений пролетарских поэтов, объединившихся в рамках «Кузницы», и поэтов крестьянских, диалога их творческих миров и манер, подходов к истории и современности.

«КУЗНИЦА» И НОВОКРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ

В поэзии Пролеткульта, из лона которой вышли все «кузнецы», считалось хорошим тоном противопоставлять пролетариат и крестьянство, разумеется, не в пользу последнего. Самый образ рабочего, выпестованного в «стальной колыбели» под звуки гудка-баюна, творился здесь с явной полемической и отчасти ревнивой оглядкой на новокрестьянских поэтов, детей земли и природы («Родился я с песнями в травном одеяле. / Зори меня вешние в радугу свивали» — С. Есенин), у которых к тому же был *свой* миф и *свое* мессианство («Новый сеятель / Бредет по полям, / Новые зерна / Бросает в борозды» — С. Есенин. «Преображение», 1917). Пролетарский «Железный Мессия» — совсем не то, что мессия крестьянский, подобно Христу рожденный «в вертепе, / В овчем, теплом хлеву» (Н. Клюев), тонко чующий органику жизни, помнящий и почитающий взрастившее его лоно («Помню синие степи / И ягнячью молву»). Универсум железа и стали, созидаемый творческой мощью поэта-пролетария, обладает в его сознании неизмеримо большей ценностью, чем земля, от которой он отделен самим своим положением фабричного-горожанина.

В сознании своего революционного первородства пролеткультовцы часто третировали деревню. Члены группы «Кузница» от них не отставали. Деревня ассоциировалась у них с образом старой, медвежьей Руси, веками прозябавшей в невежестве, покорно терпевшей унижение от господарской верхушки и заливавшей горе в вине:

Что здесь нового? Церкви да водка,
Кандалы да кирпичный острог...
Все такой же ленивой походкой
Русь плелась по изломам дорог.
(В. Александровский. Старая Русь, 1922)

Не раз пели они гимн городу, сердцу нового мира, биение которого отзывается в каждой точке преобразуемой трудом человека земли: «Болот-

ную гнойную тину / Скроют бетоном Дворцы Труда... / Стальною сетью раскинут / Над планетою телеграфные провода...» (С. Обрадович. «Город»). И не раз в их «программных» стихах возникал образ новой деревни, меняющей свой лик под могучим напором индустриализации, что несет технику на поля («Электродвигателями Круппа сменим / Плуг полей и клячу сел...» — там же), свет в жалкие, сырые лачуги, не оставляя камня на камне от патриархального, религиозного (читай: косного, отсталого, дремучего) уклада народной жизни:

Довольно капала в святцы
С глазниц и лучин вода,
В сердце избы вонзятся
Электрические провода!
Солнце зимой не остынет,
Сверля вековую мглу,
Светоточащие дыни
Повиснут в каждом углу
(М. Герасимов «Деревня древняя
все так же...», 1920)

Но это только одна сторона медали. А была еще и другая, чрезвычайно раздражавшая теоретиков Пролеткульта в ту пору, когда будущие «кузнецы» еще находились в составе этой организации, а потом «напостовцев», громивших «Кузницу» с позиций чистоты пролетарского классового сознания. Это постоянная ностальгическая оглядка писателей-пролетариев на деревню, периодически появлявшиеся в их стихах *есенинские* интонации, не говоря уже о прямых признаниях в любви к поэзии Есенина у певца «Железного мессии» Кириллова, Александровского, Казина и других.

Вот только один, но весьма показательный, фрагмент стихотворения Александровского из цикла с говорящим названием «Из “Сокровенного”». В нем звучит та тоска по деревне, которую при всей своей гремящей, напористой мощи, при всей бодрой индустриальной динамике так и не смог стереть город:

Весь из города, бывший кожевник,
Юность бросивший в грохот и визг,
Я соскучился по деревне,
По смоленскому запаху изб.

На заре, отрываясь от книги,
Под надрывные вопли гудка,
Тосковал по соломенной риге
Сын смоленского мужика.

<...>

Я люблю полевую работу,
Мужиков простодушную брань,

О житье разговор по субботам
У дымящихся в роще бань.

<...>

Пусть торопятся крылья времени.
Знаю — в зное июльского дня
Эта сладкая грусть по деревне
Ни за что не оставит меня.

И у Александровского, и у других поэтов «Кузницы» лирическая тема деревни и образно, и ритменно, и интонационно наследует Есенину. И это весьма характерно. Если в городских стихах «кузнецы» ближе футуристическому Маяковскому, поэту города, деревню не понимавшему и не любившему, то в лирических стихах, особенно стихах о природе, они идут вслед за «последним поэтом деревни».

Удивительного нет ничего. «Кузнецы» не были люмпенами, у которых отсутствует тяга к земле и вытравлена родовая память. В поэме «Синь» (1922) Александровский описывает драматический процесс превращения крестьянина в пролетария, выход из рая деревни-детства в город, «где каждый камень жуток», где давят «стены и заборы» и «беспокоен каждый час». Контрастны картины первоначальной, яркой и радостной жизни в обетованной деревенской глуши — полевые работы, ребяческие забавы, запах полыни и мяты, вечерняя влага росы («О, счастливое дальнее время») — и «каменного плена», в который попадает «испуганный оборвыш», с каждым днем теряя память о родной стороне. Изображая деревню, поэт прямо использует есенинскую цветовую палитру, не говоря уже об узнаваемых ритмико-синтаксических оборотах: «Только синь, только синь в памяти, / Синь снегов и осиновых рощ...», «Ах, теперь на меня уж не свалится / Столько радости, столько мук», «О, счастливое дальнее время, — Синий снег, голубой небосвод...»

Тот же путь из деревни в город, с поля на фабрику — только спрессованный до четырех четверостиший — еще в начале 1910-х гг. рисовал М. Герасимов:

В сады железа и гранита,
В аллеи каменных домов
Пришел я, веснами обвитый,
На зов торжественных гудков.

<...>

Я променял на камень жесткий
Шелка баюкающих трав,
Я полюбил цветные блестки
И шумы уличных забав. <...>
(«В сады железа и гранита...», 1913)

И хотя потом не раз выступит он в ипостаси певца города и завода, индустриализации, меняющей лик земли, корневое крестьянское начало с

каждым годом будет все сильней заявлять о своих правах. В пролеткультовских стихах Герасимова утверждается *интернациональная* правда рабочего и «красноармейская звезда» разливает свои лучи всему миру вне зависимости от государственных и национальных различий. В стихах поэта в период его пребывания в составе «Кузницы» все слышнее и громче *русская* правда крестьянина. Не безликая аббревиатура «Ро Со Фе Со и Ре» горит теперь в «зареве заводов» («Зарево заводов», 1919), а родное лицо России проступает в колыхании налившихся хлебом полей: «Россия, в этих нивах свежих / Я узнаю твое лицо» («Хлебное лето», 1923).

Особенно приникает Герасимов к земле в 1921 голодном году, когда становится ясно: на весах бытия хлеб перетягивает машину. Истощилось, оскудело село — и вот уже город, десятилетиями превозносившийся над сермяжной и лапотной Русью, бравировавший своей твердокаменной мощью, шумно бряцавший фабричным железом, оказывается колоссом на глиняных ногах. Без села он ничто — пустая и бессильная форма, в которой гаснет огонь бытия, не получая поддерживающего питания с выжженных, пустынных полей. «Вот когда узнал ты цену пищи, / Не сбиравший зерен человек» — позднее скажет об этом «певец машины» Владимир Кириллов («Годы минувшие», 1923).

Герасимов, который не раз кричал, да и потом не раз еще будет кричать как право имеющий: «Когда же гром освежающий хрустнет, / Взвихривая сонь и лень, / И над дремотною Русью / Вспугнет стада деревень?», прославляя то скорое время, когда «Раздавит раскатистый трактор / Насмерть раскоряку соху», в 1921 г. говорит совсем иные речи. Блудный сын села с горьким наставляющим словом обращается к городу, своей властной мачехе, что была так ревниво враждебна даже к тени забытого материнского образа в его душе:

Город,
Прочисть труб каменные уши
И таинство посева слушай.
(«Посев», 1921)

Отгородившись от естественной среды, зная только искусственное, имея дело с готовыми продуктами производства, город не чувствует той правды бытия, которая открыта селу, близко — бок-о-бок — стоящему с природой, проходящему свой путь в ней и с ней. Горожанин — техник и рационалист — не имеет того целостного восприятия мира, которым обладает крестьянин, ежедневно соприкасающийся в своем земледельческом труде с тайной жизни, знающий, как весною, подобно птенцу, «Тут и там / По полям / Проклевываются / Зеленые ресницы», как рвется к солнцу росток, как зреет тяжелый колос, а потом проливается на поля «огненный дождь семян».

Пролетарские поэты любили рисовать крестьян отсталыми и забитыми лапотниками, одиноко сидящими по своим курным избам, — у Герасимова они предстают богатырями, исполненными первозданной, ликующей мощи:

По незримым дорогам
Радостно выходит один,
И многие,
Единым взмахом
По всей России
И дальше, за океаны,
Разбрызгивают лианами рук
Миллионы золотых радуг
Со вспышками мускульной силы,
Капли пота и семян.
(«Посев», 1921)

Лишь в «пролетариях всех стран» чувствовал раньше поэт эту могучую силу спаянного, мозолистого единства, эту радость коллективного творческого деяния — рука к руке, плечо к плечу, сердце к сердцу. Теперь эта сила раскрывается ему в крестьянском — общем, всем миром — труде, труде оправданном и священном: для хлеба насущного, а значит для жизни. И объявивший себя героем времени пролетарий радостно сознает свою причастность к корневой, мужицкой породе, свою связь с почвой, через которую вливается и в него бодрящий сок жизни:

Пронизана таинством величья
И журчаньем птичьих пений,
Купалась моя душа мужичья
В черноземной пене.

В морщинах борозд и пылинках,
В неисчислимых почках,
Былинках и зародышах —
Тайное зачатие сил во мне
И каждом камне.
Так ясно и просто.
Земляные лучи по венам струятся,
И птицы поют во мне.
(«Посев», 1921)

После таких стихов становится понятным не прекращавшееся в 1920-е гг. общение ведущих поэтов «Кузницы» М. Герасимова, В. Кириллова, В. Казина с новокрестьянскими поэтами — С. Есениным, Н. Клюевым, С. Клычковым, П. Орешиным, А. Ганиным, А. Ширяевцем[126], совместные их выступления на вечерах, участие в литературных дискуссиях. Понятны и сольные выступления, устраивавшиеся в клубе «Кузница» для некоторых новокрестьян. Жестокие споры, порой вспыхивавшие между поэтами поля и завода («Мы — ржаные, толоконные, / Пестрядинные, запечные, / Вы — чугунные, бетонные, / Электрические, млечные»[127]) не вели к разрыву, ибо, в конечном итоге, они умели *слышать* друг друга. И если Клюев горестно вопрошал Кириллова, сама фамилия которого напоминала о древнерусском

городе, о великом словенском первоучителе: «Почему же мозольный молот / Откликается в песне простой?»[128], то это не был глас вопиющего в пустыне. В сердце его адресата пониманием и сочувствием отзывался клюевский плач по Святой Руси, сминаемой тяжкой поступью кирпичного мира «с гудящей армией станков» (В. Кириллов. «Николай Клюев», 1927). А Герасимову, как никому другому, оказывалась внятна скорбь Есенина о деревне, которую «сдавили за шею» «каменные руки шоссе», сознанная им драма «тягательства живой силы с силой железной». В 1923 г., как бы в pendant есенинскому «красногривому жеребенку» он пишет стихотворение «Про собаку» — о своем преданном четвероногом друге, с которым привольно жил в деревне, ходил на охоту и который, однажды увязавшись за ним «в столичный гам», попался в бдительные руки ловцов собачьих, не человеческих душ:

Как волки, выли хмуро
Машины и станки,
Собачью рвали шкуру
Железные клыки.

Финал стихотворения перекликается с есенинской «Песней о хлебе». Там зерно, прошедшее ад молотилки («И цепами маленькие кости / Выбивают из худых телес»), ложится на стол человека в виде «груды вкусных яств», которые, однако, неощутимо пропитывает трупный яд злобы — расплата за убиенную жизнь. Здесь погибший на живодерне пес ложится на магазинный прилавок в виде галантерейного товара, призванного ублажать изнеженную плоть горожан, — такова жесткая изнанка промышленности, расчленяющей живое для производства красивой, но мертвой вещи:

В сердце отпечатай
Все, чей тонок нюх!
От лайковых перчаток
Идет собачий дух.

Снова вернемся к Кириллову. Вот стихотворение «На родине» (1923), в котором совершенно иная, нежели в его программных «пролетарских» стихах («Боги былые истлели. / Нам ли скорбеть о том? / Резких пропеллеров трели, / Радио мы воспоем»), интонация. Звучит *есенинская* любовь к сельской, крестьянской России с ее раскинувшимися полями, колосящейся рожью, бездонным небом, к России, на просторах которой так легко и привольно дышать, не то, что в дымном и душном *железном* городе:

Тихий мир дремучих преданий,
Золотое приволье полей,
Колокольчик в вечернем тумане
И колдующий шепот ночей.
Выйдешь в поле, и взор цепенеет...

У зеленой, заглохшей межи
Материнскою лаской веет
От душистых разливов ржи. <...>

Именно Кириллову незадолго до гибели, Есенин будет жаловаться на усталость и пустоту: «Милый мой, я душой устал, понимаешь, душой... У меня в душе пусто»[129], а уезжая в Ленинград, откуда вернуться ему было суждено лишь в гробу, скажет Герасимову: «Ну, Миша, прощай! Я уезжаю. Но вот здесь остается Кириллов... Я ему верю»[130]. И именно Кириллов в речи на похоронах Есенина не побоится сказать: «Соловья хотели запереть в клетку»[131], вызвав возмущенные перешептывания напостовцев И. Вардина и С. Ингулова, — уж их-то сухому, покрытому коростой партийных догм сердцу крестьянская муза Есенина была чужда на все сто.

Поэты «Кузницы», молившиеся железу, стали, заводам с той же истовостью, восторгом, благоговением, с каким новокрестьянские поэты припадали к земле, избе, хлебному колосу, были близки последним общностью мироотношения. И те, и другие в равной степени болели душой за бытие. Только новокрестьянам была более внятна первозданная, сотворенная Богом природа, когда-то, на заре времен, данная на попечение человеку, — поля, леса, синее небо, чистота рек и озер, и они жили заботой не испоганить, не растоптать драгоценное достояние, а «кузнецы» выражали сердечное попечение о *второй* природе, созданной руками существа сознающего, его вдохновенным и умным гением. Крестьянские поэты испытывали поистине вселенскую любовь и жалость к земле, лоно которой терзает «железный гость», пролетарские поэты любили и жалели ветшающие, приходящие в негодность орудия, с которыми почти сроднились их руки, скорбели о старых станках, об отслуживших свой век и ржавеющих в депо паровозах. У целого ряда поэтов «Кузницы» — Санникова, Герасимова, Кириллова — встречаем мы плач о паровозе, тонкой, одухотворенной машине (вспомним благоговейную любовь к паровозу героев Андрея Платонова), верно служащей человеку:

Заброшенный без ремонта паровоз —
Черный накрененный гроб.
Мудрый лоб сморщен гарью,
Вылезли темные кудри дыма.
Дышла — вывихнутые руки,
Бессильные на гулком
Ржавом животе кожуха.

<...>

В раскрытом черепе трубы
Галки свили жалкое гнездо.
Прутья, солома
И лоскутья от ветра шевелятся,
Как черви,
Сползая на чугунный, в шрамах, лоб.

В июльские ночи
В раме пустой топки
Светит гнилушка —
Неугасшая душа.
(М. Герасимов. «О паровозе», 1919)

В равной степени остро и крестьянские, и пролетарские поэты переживали разруху времен гражданской войны. Только певцы деревни оплакивали разоренные села и пашни, а певцам городской индустрии был нестерпим вид разоренных заводов, искореженной техники, что в беспорядке громоздилась в заброшенных фабричных цехах. «Мы болеем за полуостановившиеся заводы»[132] — прямо признавался Н. Ляшко на страницах журнала «Кузница». И, что самое примечательное, этот плач не оставался лишь плачем, сокрушением о навеки утраченном, но переходил в восстановляющее, активное действие. Пролетарские поэты, следуя вошедшему в их плоть и кровь представлению о проективной, преобразующей силе поэзии, стремились переломить царившую в стране разруху хотя бы словом, заряжая это слово энергией, нудящей к делу и творчеству. Не раз встретим мы у них картины «воскрешения паровоза», оживления, казалось, безнадежно сломавшегося станка, восстания из руин разрушенного завода:

— Товарищи, труд любите!
Смело вырвите сон
И тление лени из тела.
Залечите раны,
Рукою подъемного крана
Вздыбите меня из гроба. <...>
Чтобы воскрес обновленный
И мог вновь дышлами властно мерить
Просветленное пространство
Красной России.
(М. Герасимов. «О паровозе»)

Полгода, скованный покоем
И холода бетонных стен,
Молчал с глубокою тоскою
Над ржавчиной железных тел. <...>

Стоял суровый, многодумный,
Покорный году, нем и глух...
Все чаще над станком бесшумным
Стальные сети вил паук...

И вот однажды, в день весенний,
Запоры сбросила рука,
И, с свистом взвит, приводы вспенил
Победный бег маховика.

Полгода голодом и мором
Был обессилен, мертв... и вдруг —
Гудят моторы за мотором
Под взмахами сердец и рук.
(С. Обрадович. «Завод», 1920)

Этим неравнодушием, этим болением за мир, в котором проходит свой путь человек, во многом объяснялись и те, на первый взгляд парадоксальные, схождения певцов избы и певцов машины, которые имели место в первые пореволюционные годы: в 1918 г. С. Есенин и С. Клычков в сотрудничестве с М. Герасимовым сочиняют текст кантаты, посвященной памяти жертв Октября; вместе с Надеждой Павлович все трое работают над киносценарием «Зовущие зори». Реакция на революцию у пролетариев и новокрестьян в какой-то момент оказалась схожей: и те, и другие готовы были видеть в ней начало не только социальной, но и бытийной метаморфозы, и поэтически эту метаморфозу пророчили[133]. «Революцию и Матерь света / В песнях возвеличим, / И семирогие кометы / На пир бессмертия закличем» (Н. Клюев)[134]. Общий прометеистский настрой эпохи искажал звучание чистой, в глубинных своих истоках подлинно христианской, богочеловеческой ноты, которая была взята русскими религиозными мыслителями рубежа веков. И тогда в поэзию не только пролетариев, но и новокрестьян вторгались титанические, богоборческие мотивы («Микула — широкой дорогой / С дубиной на красный пожар, / Чтоб вышибить вон из-под Бога / Земли загоревшийся шар» — П. Орешин)[135]. Но тем не менее на своих высших взлетах как пролетарская, так и новокрестьянская поэзия эту ноту брала, облекая в живые образы свое чаяние «нового неба и новой земли», преображения бытия, человека, Вселенной.

В 1920-е гг. члены «Кузницы» начинают пересматривать и углублять свою художественную футурологию. В статье «О задачах писателя-рабочего» Н.Н. Ляшко размышляет над тем образом «машинного рая», «городов, утопающих в скрежете железа, вечно покрытых дымом, опутанных сетями висячих дорог»[136], который неустанно рисовало воображение пролетарских поэтов (вспомним Гастева, молившегося будущим «большим городам», где «бушуют и ревут невиданные фабрики и заводы», упивавшегося виденьем преобразованных сибирских пространств: мощные индустриальные центры, железные дороги, станции радиотелеграфа и телефона, невиданные подземные сооружения[137]; вспомним того же Кириллова, певца Железного Мессии, или Герасимова, в мировом станке которого зажата земля, и вот уже срезаны «Ривьера, Романтика», «Стружкой стекают поля Шампанские» и падает, дрогнув, Везувий). Размышляет и задается вопросом: а так ли уж прекрасен и желанен для победившего пролетариата такой образ будущего? Так ли уж лучезарны перспективы индустриальной цивилизации, даже если в ней будет достигнута победа над капиталом и освобожденный рабочий будет трудиться не на эксплуататора, а на себя и своих братьев по человечеству? «До революции полагали, что рабочий класс получит в наследство города — промышленные котлы. В Европе это так и будет. Бур-

жуазия стремилась и стремится использовать каждый клочок земли, громоздит предприятия на предприятия. Ее природа толкает к созданию ада для трудящихся. Но склонен ли подражать ей рабочий класс? Добровольно замазать копотью небо, заплести его стальными транспарантами, оглушить себя ревом сотен сирен?.. По доброй воле чахнуть в Манчестерах, как бы могучи они ни были?.. <...> Утверждать, что наше будущее это Манчестеры, рискованно. А если города-сады, фабрики-рощи, заводы-леса?.. Неужели обязательны Вавилоны, где асфальтом и камнями залита и забита земля, чтоб не дышала, чтоб на ней не росли цветы и травы?.. Любовь рабочего класса к природе, его миссия говорят в пользу городов-садов, фабрик-рощ, заводов-лесов»[138].

Читая эти строки, невольно вспоминаешь слова Достоевского из «Дневника писателя» 1876 г. о тех сдвигах в жизненном и духовном укладе современного человечества, которые несет ему капитализация общества и экономики: «В наш век произошла страшная революция, и одолела буржуазия. С ней явились страшные города, которые не снились даже и во сне никому. Таких городов, какие явились в 19-м веке, никогда прежде не видало человечество. Это города с хрустальными дворцами, с всемирными выставками, с всемирными отелями, с банками, с бюджетами, с зараженными реками, с дебаркадерами, со всевозможными ассоциациями, а кругом них с фабриками и заводами»[139]. «Европейские пролетарии» обречены жить в каменном мешке города, где и детки родятся прямо на мостовой, а девяти лет, «когда еще играть хочется», поступают на фабрики, «ломая там спинную кость над станком, тупя ум перед подлой машиной, которой молится буржуа»[140]. В качестве альтернативы этому искаженному, корежащему человека укладу жизни Достоевский выдвигал иной, органически-цельный уклад. Человечество «поделит землю по общинам и начнет жить в Саду», «В Саду обновится и садом выправится. <...> В земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделать людей, то наделите их землею — и достигнете цели»[141]. Именно такой патриархально-общинный, близкий «к земле, к почве» идеал устроения жизни будут проповедовать в предреволюционную и постреволюционную эпоху новокрестьянские поэты. Однако Достоевский на этом не останавливается. Он видит пути устранения негативных последствий бурного роста городской, индустриальной цивилизации для природы и живущих на ней людей не на путях отрицания индустрии как таковой, а на путях ее ценностной переориентации, своеобразной «смычки с селом» (если использовать политическую терминологию советской эпохи). В свою картину чаемого обновления человечества он включает и фабрику: «да и фабрик-то, может, нечего бояться, может — и фабрика-то среди Сада устроится»[142]. Писатель не противопоставляет деревню и город, а объединяет их внутри нового, гармоничного общежития, в котором главной ценностью является не вещь, а человек. Вряд ли Н. Ляшко был знаком с этим фрагментом «Дневника писателя» — Достоевский кумиром пролетарских писателей не был, в круг их чтения входил мало. Но примечательно это совпадение логики пролетарского поэта, что искал для России

и ее рабочего класса *свой*, незаемный путь в будущее, с логикой писателя, верившего, что именно Россия сумеет в своей истории преодолеть изъяны европейского индустриально-технического типа развития, творчески синтезировав силу техники с живоносной энергией почвы. Ибо без подобного синтеза, без идущего от земли дыхания живой жизни судьба человека в мире убога, темна, бесприютна: «О, если б песни и цветы / Вдруг отцвели в железном громе, / Глазам людей, как в мертвом доме, / Предстал бы ужас пустоты» (В. Кириллов. «Не разрывай единый круг...»).

Идея не победы города над деревней и деревни над городом, а их творческого, взаимопреображающего синтеза во имя жизни звучала и в новокрестьянской поэзии. Ради «тысячелетнего царства Христова», ради грядущего Светлограда поэты деревни были готовы «покумить молот мозольный» «с избяным киноварным раем» (Н. Клюев). В свою очередь и пролетарские поэты несли селу свет электрических солнц, дабы избавить его от голода, неурожая, болезни, и грезили о фабрике среди сада, но фабрике экологичной, не коптящей небо черным, удушливым дымом, не отравляющей почву и воду ядовитыми отходами производств. В прозаической утопии Кириллова «Первомайский сон» (1921), герой которой чудесным образом переносится почти на 80 лет вперед, дан образ преображенной России: в центре Москва с ее сердцем, «златоглавым Кремлем», хранящим память веков и поколений (образ подлинного прогресса, который, идя вперед, не забывает о прошлом[143]), кресты церквей перемежаются с крышами небоскребов (знаменательная деталь, свидетельствующая о том, как глубоки и неизымаемы в поэтах-пролетариях при всем их прометеизме корни православной культуры!); но люди почти не живут в городах, где сосредоточены лишь «фабрики, лаборатории, техникумы», они обитают за городом, среди зелени и цветов, а на фабриках теперь «можно работать в белоснежном платье», ибо «найден способ бездымного сгорания веществ»[144].

«Я верю, когда-нибудь сбудется сон мой, / Осмеянный сон мой о счастьи людей» — писал В. Кириллов. Эта вера в конце 1910-х гг. одушевляла и поэтов-пролетариев, и крестьянских поэтов. Реальность оказалась другой. Вслед за романтикой первых лет революции наступил нэп.

ИСПЫТАНИЕ НЭПОМ

Для «кузнецов» новой жизни и нового искусства, одушевленно певших гимн пролетариату — спасителю Земли, творцу освобожденной Вселенной, соединявших свое биение сердца «С движеньем солнц, с кружением планет», лозунги новой экономической политики, провозглашенной в марте 1921 г. на X партийном съезде, были ведром, да что там ведром! — бочкой, водопадом — холодной воды. Бунтарский порыв иссякал, праздник Октября сменяли серые «будни». Жизнь уходила от геройской романтики революции, входила в свою наезженную колею, от мессианского захлеба и космических замыслов возвращалась к норме, к обустройству обыденного су-

ществования, к простым, повседневным делам и заботам. И это было именно то, чего вынести они не могли.

Есть жизнь, такая паршивая,
Такая обыденная и нелепая —
Подойдешь к ней, и станет тоскливо,
Как собаке в февральскую непогодь.

Так начиналась поэма В. Александровского «Будни» (1921), напечатанная в последнем, девятом номере «Кузницы», ставшем «лебединой песней» объединения в его первоначальном обличье. О чем говорили эти горькие, раздумчивые стихи, совсем непохожие на короткие, энергичные строки пролеткультовских стихов Александровского, испещренных патетическими призывами — «Прошлого черный сон / Выжги безжалостно огнем!», «Твое достиженье — *победа*, / Хозяином мира быть!»? О том, что вселенские замыслы остались только на бумаге, что вдохновляющий энтузиазм ушел в песок, а его место заступили хозяйственные расчеты текущего дня. О том, что пролетарии, вынесшие революцию на своих плечах, отодвинуты в стыдливую тень, а власть на местах потихонечку забирает неистребимая бюрократия:

И вот такая сволочь за столом
Вас окунет в свою блудливость взгляда
И будет лаять длинным языком
О том, что вы нарушили порядок.

Ее прием «от трех до четырех»,
И как войти вы смели без доклада?

Поругано все: и жажда вселенской весны, и мечты «о солнечном чуде». Идеал братства уступает место борьбе за существование, вечному «закону джунглей», где «каждый сам за себя» и против другого:

Тяжело пить солнечный свет,
Страшно встретить доверчивость взора,
Если знаешь, что твой же сосед
Завтра схватит тебя за горло...»
(В. Александровский. «Будни»)

В жизни, которая «гниет в мелочах», «кузнецам» не было места. И они возвышали свой голос против дурманящего, вязкого быта, против нэпмановского уклада, видя в его утверждении позорный откат революции, не справившейся с неповоротливой, жадной до комфорта, падкой на лень натурой человека-обывателя.

Вместе с «Буднями» Александровского в последнем номере «Кузницы» печаталось стихотворение Герасимова «Черная пена», давшее заглавие од-

ноименному сборнику поэта. Написанное в футуристической манере, с явной оглядкой на Маяковского, оно развивало ту же тему краха революционных чаяний и идеалов под разлагающим натиском нэпа.

В стихах «кузнецов» о революции господствовал красный цвет, цвет народного одушевления, победоносной борьбы, жертвенной самоотдачи. В стихотворении «Черная пена» этот цвет пожух и увял. «Флаги облезли — / Пунцовое съели иней и ржа». В сердце новой России Москве, с ее Красной площадью и красным Кремлем, с «взнесенных башен» которого несется в мир набат Революции и к стенам которого «приходят народы / Признать Советскую власть» (Г. Санников. «Кремль»,), то там, то здесь появляются вражеские белые пятна. «На страстном бульваре / Белые дамы и проститутки. / Белые в белом / И другие твари / Расфунтили душу и тело». В партере театра «нагромождены / Белые глыбы / Придворно совбурских дам / В переливных шелках. / А в ложах трофеи — / Увязли в сугробах / Кожаные галифе и значки» (М. Герасимов. «Черная пена», 1921). Этот цвет поражения и предательства в цветописи Герасимова еще и цвет *середины*, мещанства, эгоистически живущего «в свое пузо», искренне презирающего всякий идеализм, в том числе и тот, который двигал рабочими в их стремлении добыть себе и потомкам лучшую, справедливую жизнь.

Тема нэпа у Герасимова тесно связана с темой города. В свое время философ Н.Ф. Федоров бросал резкие упреки в адрес городской цивилизации, гордынно отгородившейся от села, от его нужд и забот, и призывал к единству города и деревни перед лицом стихийных природных бедствий, несущих неурожаи, болезни, смерть. Те же упреки стремится донести до своих современников и Герасимов. Стихотворение «Черная пена» с его образом опустившегося, обмещанившегося города он ставит в одноименном сборнике перед стихотворением «Голод», где разворачивается рвущая сердце картина выжженных солнцем полей, «беззерных» спаленных нив, на которых «неистовствует саранча»: «Копытцами подкованными / Вытаптывают по полям / Колосков тельца бескровные / Рассеченные пополам». Расплодившиеся суслики «Колосковые горла режут / Ножевыми резцами», а людям не остается ни зернышка. *Высокое напряжение* создается контрастом беспечной городской массы и бьющейся в голодных корчах деревни. «Где раньше снопы золотели / Теперь на нивах безумных / За трупом труп тлел / И вместо хлеба / На мертвых гумнах / Скирды человеческих тел».

«Хлеба, хлеба!» — земля сотрясается от этих криков. Но человек города их не слышит. Он облачается в шелковые одежды и не желает знать того, что происходит за каменными стенами его дома, нужды нет, что там по пространствам иссохшей земли тянутся «караваны смерти» и «ветер, рыдая крепом рваным, / Тушит траурные голоса». Конец стихотворения оптимистичен. «Но я верю, в голод вонзая зубы железные, / С победной песней / Воскреснем», но этот натужный, требуемый временем оптимизм не перебарывает отчаяния предшествующих апокалипсических строф.

Вторил Герасимову и Владимир Кириллов. Он, более других отдавший дань романтике революции, не раз выражавший в своих стихах космические, мессианские чаяния, грезивший о скором наступлении обетованного

рая: «Еще, еще одно усилье, / И рай чудесный будет твой» («Пловцу», 1918), особенно неуютно чувствовал себя в нэпмановской России, особенно остро переживал разрыв действительности и идеала. Те, что искали «путей короче / В сад Человечества — благоуханный сад» (В. Кириллов. «Разговор с ученым», между 1920 и 1923), забрели в глухой, черный тупик. Поэт отчетливо сознавал этот факт, но жить с таким сознанием было, мягко говоря, не легко.

В седьмом номере «Кузницы», вышедшем в свет в августе 1921 г., когда с момента провозглашения новой экономической политики прошло уже пять месяцев, появилось стихотворение Кириллова «Был вечер как вечер. Кричали моторы...», один из первых его откликов на смену революционных ветров, одно из первых свидетельств «раздумий, сомнений»[145], вызванных новым обличьем страны, которая, мнилось, уже не шла вперед, не стремилась выше и выше, а просто... возвращалась на круги своя, завершая один из тех истертых исторических циклов, которые от века диктует миру людей циклическое время природы.

Был вечер как вечер. Кричали моторы...
И звезды свершали свой древний поход.
Шли люди. Смеялись. Вели разговоры.
Был месяц июнь. Девятнадцатый год.

Дома, как зеваки, затертые давкой,
Столпились, дав выход горбатой Тверской.
У пыльного ж сквера, где чахлая травка, —
Тоскующий Пушкин поник головой.

Мечтателям грезились пышные замки.
У юношей сладостно млели тела.
Самцы петушились, кудахтали самки,
На время забыв труды и дела.

Все было так ясно, — излишни разгадки —
И небо и звезды, толпа и поэт.
Все было прилично, все было в порядке.
Так будет и впредь — через тысячу лет.

Вектор, взмывающий ввысь, сменяется кругом. Здесь нет начала, нет и конца. Круговое, только круговое движение: это подчеркивают и словесные повторы («Был *вечер* как *вечер*», «*Все было* так ясно», «*Все было* прилично, *все было* в порядке»), и перекличка первого и четвертого четверостиший, и самый размер — почти совершенный, без пропусков амфибрахий: ударный слог, окаймленный двумя безударными, один, второй, третий... — нанизывающиеся друг на друга круги...

Стихотворение Кириллова передает ощущение той сосущей сердце тоски, метафизической скуки, которую испытывали многие герои литературы XIX в., созерцая пустые «коловращенья бытия», сознавая бессмысленность

всех своих желаний, стремлений, порывов в перспективе вечного, безостановочного движения, не переводящего мир ни в какое новое качество. Это отсутствие *развития, восхождения* акцентировано в стихотворении через третью строфу, где поэт рисует старое как мир томленье полов, жаждущих слить воедино две смертные жизни дабы породить от них еще одну, такую же смертную и слабую жизнь, которая и сама когда-нибудь сольется с другой одинокой жизнью, дав начало еще одному сирому существу, обреченному процвесть и умереть, как и те, кто жил до него.

В свое время Горький именно из такого миросознания, из «пассивного приятия своей земной *доли*, судьбы, рабски-суеверного преклонения перед стихийным ходом вещей, перед смертью»[146] вывел феномен мещанства, изобразив его художественно в «Городке Окурове» (1909) и «Жизни Матвея Кожемякина» (1910). Кириллов, да и другие кузнецы, в понимании этого феномена были близки именно Горькому. Мещанин для них — враг всякого порыва, всякого творчества, коль скоро оно дерзает изменять лик земли и человека; он не способен к горению, лишь — к прозябанию, его кредо: «Все было прилично. Все было в порядке / Так будет и впредь через тысячу лет». И вот теперь, после самоотверженной героики революции им, ее творцам и пророкам, предлагается принять такой тусклый, бескрылый вариант существования, окоротить свои мечты и стремления, и вместо преображенной вселенной, где живут «птицы-люди», преодолевшие гнет тяготенья земного, воспевать оживившуюся торговлю... Было, от чего прийти в отчаяние.

В какой-то момент Кириллов понимает, что больше не может писать, что вдохновение иссякло, что отныне в его душе способны родиться только тусклые, бессильные звуки, что сущность вещей больше недоступна словам, а значит обессмыслен самый акт творчества:

Не слова, — это призраки слов.
Смолкли звуки, угасли цвета.
Словно звенья ржавых оков
Давят мозг и сжимают уста.

Разве это сказать я хотел,
Что сказалось в намеках глухих?..
Бурный пламень сиял и пел,
А родился обугленный стих.

(В. Кириллов. «Не слова, — это призраки слов...», 1922–1923)

Переживание нэпа как органически чуждого уклада существования усиливалось еще и тем, что у «Кузницы» отобрали ее Клуб, где на протяжении полугода, с конца июля 1921 по январь 1922-го, текла оживленная литературная жизнь. «В связи с новой экономической политикой, — вспоминала А.В. Кириллова, помещение потребовалось под магазин, и спустя некоторое время здесь открылся гастрономический магазин с соблазнитель-

ными продуктами за стеклянной витриной»[147]. «О том, как кузнец Абрикосов победил пролетарских поэтов» — под таким *говорящим* названием 8 февраля 1922 г. появилась в газете «Известия» статья И. Гроссмана-Рощина, сообщавшая об обстоятельствах выселения «Кузницы» из отданного ей помещения. Не помогли ни хлопоты Л. Каменева и А. Луначарского, ни протесты прессы — законы экономической выгоды оказались выше идеалов пролетарской культуры.

Синица в руках дороже, чем журавль в поднебесье. С этой пословицей «кузнецы» упорно не соглашались. В поэме «Куранты» (1924–1928) Г. Санников прямо подводил читателя к мысли о том, что индустриально-колхозные рельсы, на которые в двадцатые годы встала страна:

Высокий градус пятилеток.
Прививка бодрости.
Госплан.
Иди в совхозы,
Вместо розы
Выращивай добротный злак.

Живи, питайся, строй и думай
Переключай себя
И верь,
Балансы выровняв, коммуна
Переболеет разнобой, —

не что иное, как путь компромисса, выбор благополучной, обустроенной середины, жизни «в свое пузо»[148], предательство вселенского задания революции, призванной всколыхнуть и обновить человечество, слить «племена и расы» в мироустроительном подвиге. Ведь была — хотя бы в их, «кузнецов», поэтическом слове — попытка всеземного, космического строительства, не только социального, но и онтологического сдвига мира и человека — и вот такой нелепый, такой позорный откат.

Из всех поэтов «Кузницы» тяжелее всех переживали нэп Герасимов, Кириллов, Александровский, Санников, Обрадович[149]. Полетаев и Казин реагировали мягче, спокойнее. В 1926 г. Казин, цельность мысли и чувства которого нэп нарушить так и не смог, сочиняет поэму «Лисья шуба и любовь». Реакция на новый поворот руля здесь другая, не пессимистическая, не надрывная, а мягко-ироничная. Простодушный герой, полюбивший девушку из деревни, на Рождество летит к ней из города: сначала на поезде, потом пешком по деревням и полям — нужды нет, что луга, где летом «всходили любви зеленя» и веяло «тихое дыхание» травы, мешаясь с теплым дыханьем любимой, теперь завалены снегом и холодный ветер гуляет по белым замерзшим пространствам, забираясь и под весеннее пальтишко восторженного мечтателя. Он шагает и шагает все вперед и вперед, лелея в душе скорую встречу с любимой. И вот уже путник в доме своей зазнобы, молит отца о благословении, а в ответ ушатом холодной воды:

— Иль ты больно прост,
Иль больно тонкий, —
Ишь чего ты, парень, захотел!
Ты бы, прежде чем дурить с девчонкой,
Прежде чем обзаводиться женкой,
Обзавелся теплой одежонкой,
Поприглядней свататься летел.

Далее следует с тонким юмором выписанная сцена в лесу: герой, устремясь за мелькнувшей лисичкой, умоляет ее отдать ему свой пушистый наряд («Ах, пойми ты / Смекалкой звериною, / Как мне надо людям угодить, / Как мне надо твоею пушниною / Пред людьми свет любви нарядить!»), а потом не менее блестящая сцена в городе: взору бедняги является роскошный пушной магазин, в витрине которого выставлены самые лучшие, самые ослепительные меха, увы, недоступные простым смертным. В обеих сценах герой, одержимый стремлением все-таки взять реванш, то бишь предстать перед родней своей любы в лисьей ли шубе, в дорогих соболях, готов силой вырвать у судьбы свое счастье: застрелить беглянку лису, подстеречь «в глуши ночной» богача и «скорей сорвать меха на плечи, / На мои на плечи, на мои!» Но, замечая в соседних, глазеющих на витрину лицах то же томление о теплых звериных шкурах, то же завистливое, злое желание как-нибудь урвать кусочек роскоши, устыжается и за себя, и за тех, кто стоит рядом с ним: «И было неловко до боли, / Что свет человеческих глаз — / Чудесный и мудрый алмаз, / Взирая на шкуры собольи, / В завистливом рабском бездолье / Кривится, как дикобраз».

Солнечный, жизнерадостный Казин в своей поэме лишь на мгновение приоткрывает ящик Пандоры под названием «человек», тот ящик, в который гляделись и Лермонтов со своим Печориным, и Гоголь с «Мертвыми душами», и Достоевский, создатель «подпольных» героев, вопрошающих: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?»[150] Получается, что самый восторженный и пылкий мечтатель, чуть кто-то или что-то встанет на пути его грезы, мгновенно теряет себя, действует как пошлейший обыватель, как самый плоский, рядовой мещанин. И вот уже из отчаяния, с завистью смешанного, рождаются совсем не идеалистические, от восторга далекие чувства: «Сгиньте прахом, плачевные нежности! / Жаркой силой боль отогрев, / Закипай в боевой неизбежности, / Брат насилья — спасительный гнев!» Казин, разумеется, не уточняет, что этот с насильем дружащийся гнев двигал восставшими в том самом легендарном Октябре, который они, «кузнецы», так воспевали. Но недвусмысленно дает понять, что для его лирического героя «мудрость мира век от века — / Добывать насильем благодать» совсем не позитивно окрашена. Стоит согласиться на принцип «цель оправдывает средства», и уже все равно кого «Року этой мудрости предать», бессловесную тварь или человека.

Подобные смысловые акценты шли вразрез с господствующим умонастроением эпохи, уже уложившей на алтарь своей сверхидеи гекатомбы человеческих жизней. Может быть, поэтому финал поэмы Казина, прикры-

вающий смелые повороты его поэтической мысли, подчеркнуто благонадежен. Вступает в свои права революционная риторика, звучат требования «этот мир, как прах, перетряхнуть», скроив его «На иной покрой, / На новый, новый, / На счастливый солнечный покрой». Суровость же руки, которой надлежит взять бытие за шиворот и дернуть его хорошенько, вразрез с прозвучавшим ранее осуждением знаменитого иезуитского принципа, оправдывается высокой целью: «Чтоб из-за какой-то лисьей шубы —/ О, безумье! — не терял навек, / Да притом, когда друг другу любы, / Человека человек».

И все же не этот идейно образцовый финал запоминается в поэме «Лисья шуба и любовь». В памяти остаются другие, начальные строфы. Образным, гибким, ритмически ярким стихом говорит в них Казин о неисчерпаемости и многоликости жизни, прихотливой, непредсказуемой, способной повернуться к своим чадам самым неожиданным боком, но этой своей непредрешенностью и пленяющей. Жизнь-«чудачку», «громадину разноглазую» нельзя ни окоротить, ни построить по стойке смирно. Можно спорить с ней, безудержно, до хрипоты, можно дивиться ее странностям, ее парадоксам — как, мол, это так, «на одной перекладине / Лисья шуба и любовь», — но нельзя навязать живой жизни рациональную меру вещей. У жизни свои расчеты, в ее домостроительстве есть место всему (в том числе и проклятому нэпу, что так обескураживал пролетарских поэтов, упорствовавших в своем максимализме: или да, или нет, или немедленная революционная перестройка, или конец всем надеждам). И как бы ни возмущался, как бы ни бунтовал человек, — если его сердце тепло и отзывчиво, он никогда с жизнью не разорвет, никогда не ополчится на нее со своей головной, сочиненной идеей, пусть и из глубины бездны, но воспоет ей осанну.

Жизнь!
Громадина!
Громадина разноглазая!
Радуга чумазая!
Небо и подвал!
Сколько раз,
О радуга чумазая,
О тебя я думы, о тебя я душу разбивал!

Проклинал и славил,
Проклинал и заманчивым
Удивлением
Расцветал опять,

Изумлением
Брань оканчивал
И опять начинал тебя прославлять.

Это органическое, народное ощущение живой жизни, эта влюбленность в бытие и спасала Казина в самые трудные годы. Что касается его товари-

щей по группе, то они, как могли, пытались справиться с оторопью и разочарованием. Стремились удержаться на волне революционного энтузиазма, взнуздывали себя на борьбу, волевым усилием надеялись разогнать стоячее болото мещанского быта, преодолеть сытое поросячье житье.

Есть дни — отточенные временем ножи,
Готовые вонзиться в наши спины.
    Тогда, товарищи, удвоенный нажим,
        Тогда, товарищи, — да путь единый.
(В. Александровский. «Есть дни», 1922)

Стихи «кузнецов» периода нэпа подчеркнуто патетичны. В них множатся призывы и декларации, теснятся слова с большой буквы. Лиризм вытесняется лозунгом, поэтичность приносится в жертву агитке. Подобное склонение творческой лиры наблюдалось еще в пролеткультовских стихах Герасимова, Кириллова, Александровского. Но то, что было органично для взвихренного революционного времени, принималось «на ура» в 1918 или 1919-м, в 1922—1923-м уже оказывалось неуместным, а подчас и смешным анахронизмом.

Впрочем, сами «кузнецы» старались этого не замечать. Напротив, усиливали пафос поэтической речи, как будто верили в то, что можно победить магическим словом-заклятием наплывающий морок мещанских будней. «Никогда, никогда не сольются / День и ночь в одну колею, / Никогда не умрет революция, / Не окончив работу свою» — восклицает В. Александровский («Будни»). «Рожденное в огне, бессмертно Слово. / Несметны Мы! Мы вечны как огонь!» — бросает тусклым, поблекшим дням, которые давно уже побеждены «шалым / Базаром пошлости и лжи», С. Обрадович. Пролеткультовская риторика доходит у него до высшего градуса. Тут и «Миллиардоротый Ропот», и «Громоголосый Мятеж», и «Мускул и Солнце в граните!» Поэт зовет всех, «Чье сердце еще не завязло / В лохмотьях, в чаду и в плесени», «На площадь восстаний и песен!..» Жизнь, входящая в размеренную колею, не для него. Обыкновенное, «как у людей», существование тяготит, рождает уныние, серую скуку. Для Обрадовича, как и для его собратьев по «Кузнице», норма жизни — экстрем, бытие на пределе душевных и физических сил, только в таком состоянии обретается спасительный *смысл*. Иначе — захлестывает бессмыслица, та злая бессмыслица, которая перечеркивает всякое творческое дерзание, всякий порыв, оставляя после себя только черную, зловещую пустоту.

Кузнецы упорно стремились плыть против течения не только в сфере идей, но и в искусстве. В марте 1922 г. В. Кириллов, выступая на отчетном вечере «Кузницы» в Центральном доме работников просвещения и искусства, так обозначал текущие задачи группы: «Сейчас, когда наступает мещанство, когда забила ключом бульварная литература, найдя себе потребителя, мы глубоко чувствуем и осознаем свою ответственную и серьезную роль. <...> В своем творчестве группа стремится к созданию цельного, внутренне спаянного произведения. Группа верит, что только литература, дви-

гающая человечество вперед, будет пользоваться любовью, симпатиями будущих поколений»[151]. Созданию такой литературы, цельного и серьезного текста, самой своей серьезностью бросающего вызов времени, — которое, казалось кузнецам, демонстративно отреклось от сверхидей, ограничилось животным желанием жить, просто жить и наслаждаться, — и отдавал себя каждый из членов группы, насколько ему хватало сил и таланта.

В 1922—1923 гг., ставших временем духовного кризиса для многих поэтов «Кузницы», в стихах представителей группы появляются апелляции к поколению молодых. Настойчиво убеждает молодежь В. Александровский: «После всех неудач и ошибок / Не записывайтесь в старики...», зовет помнить о «солнечных маяках», что светят «за далью угрюмой и мутной» («Молодежи», 1922). Обращается к молодежи и В. Кириллов: только если для Александровского молодежь — не *они*, а *мы*, ибо себя поэт, которому в 1922 г. едва минуло двадцать пять, к когорте молодых тоже относит, то Кириллов, которому уже за тридцать, имеет в виду не своих сверстников, а тех, кто вступил в жизнь десятилетием позже: «Тебе эта песня, молодость, / Тебе, молодежь, привет!» («Молодежи», 1923). Он, «Бурями смятый, измолотый / Молотом тяжких лет», передает им, пришедшим после великого катаклизма, эстафету борьбы за новую жизнь: «Смейтесь, весенним гомоном, / Плавьте последний лед. / Все, что томило, — сломано, / Молодость, выше взлет!» («Молодежи»).

А еще в годы кризиса «кузнецы» не раз вспоминают Октябрь, благо 1922 год был годом пятилетия революции, а значит существовал официальный повод обратиться умом, сердцем и словом к событию, которое так много значило в их судьбе. 1917 год, властно вписавший себя на скрижали истории, подчеркнуто противопоставляется в стихах «кузнецов» современности. На фоне жизни успокоившейся, вошедшей в свои берега, вернувшейся к привычному размеренному течению, он видится очищающей бурей, спасительным, обновляющим катаклизмом, рождает особое самочувствие человека, вырывая его из автоматизма заведенного существования, опьяняя ощущением легкости, полета, молодой, бурлящей через край силы. «Каждый был на голову выше, / Каждый был окрылен и силен» (В. Кириллов. «25 октября», 1922). И это самочувствие кузнецы усиливались не растерять, не растратить в докучном мелькании будней, ибо повседневность с каждым годом сильнее, властнее посягала на романтику революционных дней, стремясь поставить их на отведенное место в календаре, пусть и праздничное, и почетное, но лишавшее права претендовать на то, чтобы быть одушевляющим маяком для прочих дней года, которым довлеют свои, далекие от революционной романтики, дела и заботы.

Следует отметить одну особенность изображения Октября поэтами «Кузницы» 1920-х гг., шедшую от их космизма. Октябрь представал у них цитаделью бессмертия, силой, сопротивляющейся бесконечному и бессмысленному круговороту вещей, основе основ природного, смертного бытия. Образность октябрьских стихотворений «кузнецов» строилась на контрасте того, что тогда, осенью 1917-го, совершалось в природе, охваченной тоской неуклонного увядания, замиравшей перед зимней, безжалостной сту-

жей, и того, что происходило в историческом времени. Октябрь — это радость, весна, полыхающий огонь, неиссякаемая, цветущая яркими красками жизнь. Жизнь, несущая чаемое обновление не только людям, но и всему естеству. Вторя известной формуле Маркса, «кузнецы» рисовали революцию как прорыв из царства необходимости в царство свободы, слом *энтропийного* хода вещей, неизбежно влекущего все в бытии к умалению, угасанию, смерти:

Дни брели бродягами хилыми,
Пропадая в тумане и мгле,
Этот встал над седыми могилами
Женихом невесте-земле.
(В. Кириллов. «25 октября», 1922)

Именно поэтому так отчаянно протестовали они против нэпа. Сдача позиций Октября (а именно так понимали члены группы «Кузница» новую экономическую политику) означала для них срыв жизнетворческого задания революции, призванной перестроить не только историю, но и природу. «Закон вещей — закон людей / Расцвет, отцвет, прилив, отлив» (В. Кириллов. «Товарищу», 1922), властный и над человеком, и над народами, и над самыми высокими, сияющими идеями и идеалами, снова вступал в свои права. Смириться с этим для тех, кто так одушевленно, так горячо воспевал обновление и страны, и земли, и всего безграничного космоса, было равносильно самоотречению и самоубийству.

Своего рода апофеозом *закона вещей*, его тотальной, всепобеждающей власти стала для членов группы «Кузница» смерть Ленина, наступившая в холодном январе 1924-го, когда пространства новой России заметала вьюга и было так далеко и до цветов, которые пролетарский «спаситель, земли властелин»[152] должен был насадить в пустыне, превратив ее в зеленеющий сад, и до «солнечных городов»[153], и, тем более, до «Дворца Свободы мировой», воздвигнутого «на каналах Марса»[154]. Умер тот, кто был сердцем и мозгом совершившейся революции, чьим именем рушились «твердыни / Лжи мировой»[155], кто «поведал миру / О великой победе Труда», кто умел покорять своим словом толпы людей[156]. Умер человек, повернувший кормило всемирной истории, титан и пророк, вождь, с образом которого пролетарские поэты напрямую связывали исполнение их прометеистского замысла: «Миллионом золотых поясов / Опояшет вселенную пламя... / О, верти же, верти колесо / Неслабеющими руками» (В. Александровский. «Вожатому», 1920).

Это был крах почище нэпа. Крах, затрагивавший самые основы веры в Человека с гордой заглавной буквы, самоуверенного вершителя судеб Вселенной, способного одним усилием своей титанической воли радикально изменить естество. Вспомним бунт героев-идеологов Достоевского против «всесильных вечных и мертвых законов природы»[157], не пожалевших даже Христа, величайшее чудо земли, без которого «вся планета, со всем, что на ней» — «одно сумасшествие»[158]. Пролетарские поэты, обожествлявшие Ле-

нина как Мессию, апостола «Красного Евангелия», новой веры для униженных и оскорбленных, столкнулись в его случае с тем же сокрушающим действием «слепых, немых, безжалостных законов естественных»[159]. «Перевернувший шар земной»[160] лежал недвижным и хладным, а планета продолжала свой путь, и ничто не стронулось, не шелохнулось на ней, не отозвалось на катастрофу в человеческом мире, которая, казалось горящим болью сердцам, должна была сотрясти горы, остановить солнце, растопить ледники, заставив их плакать снежными слезами по — верили они — величайшему из людей.

Воочию являлся разрыв между ликующими, одушевленными картинами грядущего пролетарского рая, которые рисовало воображение «кузнецов», и реальностью вот этой страшной зимы, когда не стало вождя, да что там разрыв — зияющая пропасть, разделившая идеал и реальность. И никакое человеческое слово, никакие громогласные, энергийно заряженные призывы, лившиеся с бумажных страниц, не могли эту пропасть преодолеть.

Однажды в вечер зимний,
Когда, сжимая город,
Потрескивал мороз,
Когда на площади был мрак
И только у стены
Чуть теплился фонарь,
Вдруг, жутко, всю площадь озарив
Затрепетали пламенем костры,

И будто вздрогнули кремлевские бойцы,
Услышав
О землю мерзлую
Звенящий мерный стук. <...>

И все отчетливей, слышней
Звон заступов железных
И беспокойный разговор людей.
И торопливо по рядам погибших
Как будто возглас прошумел:
— Могилу роете кому?
Могильщики не слышали вопроса;
Стучали заступами,
Качали горько головой.
И только громкие гудки заводов
Ответили рыдающим гу-гу-у-у...

Это строки из поэмы Г. Санникова «Лениниада» (1924), вобравшей в себя переживания и самого поэта, и его собратьев по объединению, связанные с кончиной предсовнаркома. Что характерно: в описаниях болезни, смерти, погребения Ленина нет привычных олицетворений, характерных

для траурной лирики, где небо, деревья, травы, звезды, цветы оплакивают умершего, подтверждая подсознательную уверенность человека в органическом единстве его с бытием. У Санникова природа никак не откликается на смерть вождя. Словно стеной отделена она от истории. Рыдают только люди и заводы, рабочие и механизмы, созданные их руками. В минуту смерти Ильича обрывают звон куранты, останавливаются трамваи, замирают станки. «Пробегающий автомобиль / Головой глазастой / Уткнулся, рыдая, в сугроб». Да еще «Провода тоскливо гудели, / Как будто пели похоронный марш».

И вот на площади,
В возглавии могил,
Перед торжественной стеной,
Смертельной горечью синея,
Спокойный вырос мавзолей, —
И стало в нашем темном мире
Еще суровей и темней.

Впрочем, эта низшая точка скорби и страдания, черная антитеза порыву в запредельные выси, который на протяжение семи лет звучал на страницах пролетарской поэзии, не стала последним словом поэтов «Кузницы». «Кузнецы», носители народного, глубинно оптимистического, сознания, совсем не были похожи на великих скорбников мировой литературы, доходивших в своем метафизическом отчаянии до проклятия миру, человеку, Богу, готовых даже на то, чтобы уничтожить самую жизнь, бессмысленную, нелепую, недостойную существования. Гармоническое начало корневой, народной души, грезившей о «живой воде» и победе жизни над смертью, никогда в них не умирало. И именно оно помогло им противостоять очередному натиску рока, нанесшего, казалось, неотразимый удар их космическим чаяниям.

Еще в 1922 г. Санников пишет поэму «Когда мертвые пробудятся» — с названием, восходящим к драме Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся?» То, что у норвежского драматурга было метафорой, у русского поэта обретает реальность. Смертный покой героев революции, похороненных у Кремлевской стены, нарушен бесшабашным, разгульным бытом нэпмановской Москвы: «В певучий перепев гудков / Ворвался ресторанов шум / Разгульный и хмельной», «Реклам торговые огни, / Вспыхивая, / Вонзились в ночь». И вот шевелится земля, погибшие восстают из могил. Восстают и вновь идут в бой за идеалы, попранные их потомками, что забыли заветы отцов, предали революционную веру и теперь, ничтоже сумняшеся, просто прожигают свою короткую, тщедушную жизнь. Позднее Санников переработал поэму, включив ее в качестве третьей части в свою «Лениниаду». При этом смысловым центром стал уже не мотив ответственности живущих перед павшими за мещанский срыв революции, а мотив воскресения, негаданного, нежданного чуда: пробуждения от смертного сна сначала Вождя, а потом, по его гласу, и его верных соратников.

И из открывшихся дверей,
Из глубины тюрьмы своей,
В зарю на площадь вышел вождь.
Он был до странности обычен
И так необычайно прост.
На нем пиджак был цвета хаки,
И кэпи серая.
И словно что-то вспоминая,
Взглянул на озаренный Кремль,
На ровные могилы
И на высокий мавзолей...
И капли крови, кажется, во мне
Не оставалось без биенья.
Я трепетал,
Когда по медленным ступеням
На овдовевшую трибуну
Он вновь, как к жизни, восходил. <...>

Раздался громкий клич вождя.
И словно ветер
На мгновенье
Всю площадь круто встрепенул. <...>

Испуганно зазвенели
Куранты медные на башне древней,
И, полыхая зарею ран,
Погибшие поднялись из могил <...>

Кульминационная точка поэмы — видение преображенного, залитого огнями ночного Кремля. Светится Кремль, сияет Москва. Картина, рисуемая поэтом, удивительно близка той картине, которую являли собою Москва, «храм России», и Кремль, «алтарь этого храма»[161], в Пасхальную ночь, когда ночной мрак озарялся огнями иллюминации, пламенем сотен тысяч свечей, тянувших свои головки к мерцающим звездам. И эта скрытая параллель совсем не случайна. Пасха, светоносный день Воскресения Христова, в коем залог грядущего всеобщего воскресения, — образ, более всего соответствовавший той вселенской радости, которую испытывал лирический герой поэмы Санникова, видя, как встают из гроба погибшие: «Я вижу мертвых, / Я слышу голос торжества». Рухнули Кремлевские стены, Кремль открыт со всех сторон. Красная площадь раздвинулась, преобразилась «в неизмеримый круг, / И стало вдруг как днем светло». Так рисует поэт чудесную метаморфозу, знаменующую таинственный выход жизни из границ стреножащего эвклидова пространства, из рабства линейному, всеуносящему времени[162].

Эта воскресительная, в высшей степени *народная* реакция на смерть Ленина (вспомним русскую похоронную причеть с ее призывами к умершим встать, пробудиться) вместо пустой интеллигентской риторики («Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить», «Умер вождь — / Остался класс, /

Ленина мощь / В каждом из нас», «Вечно будет / В нашей груди / Биться / Сердце Ленина» и т. п.), если и допускающей бессмертие, то только культурное, призрачное, в идеях и памяти, но никак не «реальное, буквальное, личное, которое сбудется на земле»[163], была еще одним свидетельством *корневой* природы творчества поэтов «Кузницы», без понимания которой многое в их поэтической физиономии так и останется непроясненным.

Мотив воскрешения Ильича, уходящий вглубь народной культуры, у Санникова питался, безусловно, не только этим источником. Планетарно-космические чаяния первых лет революции органически включали в себя мечты о победе над смертью. Собратья «кузнецов» по перу, хотя и гораздо менее талантливые, поэты-биокосмисты, активно выступавшие со своими декларациями в начале 1920-х гг., ставили перед наукой, искусством, техникой и государством три главных задачи: «осуществление космического полета», «реализация личного бессмертия», «воскрешение мертвых»[164]. Владимир Маяковский, еще в финале «Войны и мира» (1915—1916) рисовал образ восстания жертв войны, вселенской радости узнаванья друг друга в жизни, омытой от зла и розни, исполненной безграничной любви, а в одном из черновых набросков к поэме «Пятый Интернационал» (1922) прямо представил картину воскрешения Ленина: «Ленин / медленно / поднимает вечища / Разжимаются губ чугуны...» Стоит вспомнить и его «Мастерскую человечьих воскрешений» в финале поэмы «Про это» (1923), где «большелобый тихий химик» раздумывает, кого из обитателей века двадцатого вернуть к жизни в будущем ослепительном веке. Воскресительные мотивы не раз встречались в новокрестьянской поэзии[165]. Присутствовали они и у «кузнецов» — намного раньше 1924 года: «И колокол древнего веча с твоих нерушимых вершин / Вещает народам, что близится день Воскресенья», — писал Кириллов в стихотворении Красный Кремль» (1920). Воскресительный мотив он ввел в утопию «Первомайский сон»: героя, что попал из 1921 в 1999 год, окружающие считают «одним из воскрешенных <...> в морге знаменитого ученого Лукьянова», которому «принадлежат блестящие опыты по замораживанию живых организмов и оживлению их через несколько лет»[166].

Но какими бы высокими ни были мечты «кузнецов», как бы ни пытались они напряженным, энергийно заряженным словом заклясть серые будни, реальность оставалась реальностью. И сами они теряли прежнюю уверенность, чувствовали зыбкость почвы под своими ногами. В. Владимирский, вступивший в «Кузницу» в годы нэпа, писал, что не помнит, видел ли он «когда-нибудь Герасимова веселым, радостным». На литературных собеседованиях «Кузницы» ее председатель «любил стоять у дверей, облокотясь о косяк. <...> Лицо его выражало раздумье, серьезность. <...> Мне казалось, что он, стоя у двери, о чем-то мучительно думает»[167]. А Кириллов позднее признавался: «Должен заметить, что в течение многих лет, приблизительно лет восемь у меня пропал абсолютно интерес к общественным вопросам»[168].

РАСКОЛ

НЭП был не единственным испытанием, с которым столкнулась «Кузница» в первые годы своего существования. К разочарованию в том, что революционная, вздыбившая мир сила будет все нарастать, прибавились нестроения внутри самой группы. Во многом они были вызваны спорами вокруг Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, руководство в которой безраздельно принадлежало «кузнецам», и прежде всего В. Кириллову и М. Герасимову. Немалую роль сыграли и «упаднические», как любили говорить враждебные критики, мотивы творчества друзей-поэтов, и их открытость и доброжелательность к писателям из крестьянской среды. Разлад разрешился в декабре 1922 г. выходом из «Кузницы» трех ее участников и образованием группы «Октябрь», которая заняла по отношению к ВАПП и к ее ведущей ячейке последовательно полемическую позицию.

Инициатором и вдохновителем исхода из «Кузницы» стал Семен Родов. Ему, последовательному защитнику гегемонии (нет, абсолютной власти!) пролетариата и в жизни, и в искусстве, крестьянские склонения Герасимова, Кириллова, Александровского были чужды, если не сказать — отвратительны. Не понимал и не принимал он и многогранности творчества бывших певцов железа и революции. Испытывать сомнения, нравственные терзания, задаваться вечными вопросами — занятие, с его точки зрения, смешное и недостойное; пролетарскому писателю, строителю новой культуры, оно никак не идет. Стихотворение «Сокол», напечатанное в предпоследнем, восьмом номере журнала «Кузница» с многозначительной надписью: «Посвящаю “Кузнице”», стало первым, еще очень невинным, выпадом Родова против группы, в лоне которой он провел почти три года. Символика стихотворения прозрачна: он, Родов, — сокол, «Кузница» — грозовая туча, в которую сокол влетел, вместе с которой летал, издавая ликующие, призывные крики и приветствуя гремящую бурю. Прозрачен и укоряющий финал:

Пел и пел... Она ж забыла,
Отгремела, отошла
Легким облаком сквозистым
И цветиста, и светла.
И растаяла... Лишь сокол
Из-за дымных клочьев всплыл
И грозовых песен
В послегрозье не забыл.

8 декабря 1922 г. «Рабочая газета» опубликовала письмо «К разложению “Кузницы”». Оно было подписано членами образовавшейся накануне группы «Октябрь» Г. Кореневым, А. Безыменским, А. Тарасовым-Родионовым, А. Жаровым, Ю. Либединским, А. Веселым, Н. Кузнецовым, Г. Лелевичем, Г. Шубиным, И. Дорониным, а также заявившими о своем выходе из «Кузницы» С. Малашкиным, С. Родовым, А. Дорогойченко. «Кузница»

обвинялась в кружковщине, в том, что ее работа идет вразрез «с задачами развивающейся борьбы пролетариата на идеологическом фронте»[169]. А боевая троица бывших «кузнецов» в приложенном к письму заявлении подчеркивала, что «перед партией и Советской властью» «никакой ответственности за идеологическое направление и практическую деятельность издательства писателей "Кузница"» она не несет[170].

Став идеологом «Октября» и ведущим критиком журнала «На посту», «сокол» (читай «буревестник») начал нещадно громить бывших товарищей по направлению, обвиняя их во всех смертных грехах. Остатки лиризма, который еще давали о себе знать в первые пореволюционные годы (поэма «Наши души», 1919), в душе этого начетчика от литературы были растоптаны окончательно. Он фактически бросил стихотворство, перейдя в сферу критики, причем критики догматической, мертворожденной, зубодробительной и по содержанию, и по форме, а порой производившей впечатление прямого доноса.

Не отставали от Родова и другие напостовцы. Появлявшиеся в созданном ими журнале статьи о «Кузнице» представляли собой не разбор, а разнос — воинственный, жесткий, не оставляющий камня на камне. «Кузнецов» нещадно громили за негативную реакцию на нэп, за пессимизм, за странную трактовку ленинской темы (тот же Санников, по словам Б. Волина, «описывает смерть Ленина, как евангелие — момент распятия Христа»[171]). Вменяли в вину «вульгаризацию представления о коллективе и личности»[172], «абстрактно-космический пафос»[173]: «хочется сказать "просто", а выходит так, что непременно в вечность проваливаешься, что на меньшем, как на вселенной и планетарном никак не удается сосредоточиться»[174]. Смеялись над метафорикой Труда и Завода — мол, эти понятия у «кузнецов» исключительно с большой, напыщенной буквы[175], между тем истинно пролетарский поэт должен изображать завод, труд, рабочего в их живой и яркой конкретности, избегая всяческой метафизики, которая есть не что иное, как отрыжка ненавистного прошлого. «Нервозная активность "лишних людей", способных на вспышкопускательство, но не приспособленных к упорной систематической, кропотливой работе»[176], — припечатывал творчество «Кузницы» журнал, претендовавший на идеологическое водительство пролетарской культурой.

По мнению напостовцев, «кузнецы» вообще не имели никакого права говорить от лица рабочего класса. В шестом номере «На посту» А. Гербстман целую статью посвятил «определению классовой сущности поэзии Василия Казина». Поэт, который так «много пишет о труде, о работе», идеологически является... типичным ремесленником, и даже его «пресловутый космизм» есть «ремесленный космизм, классовый космизм»: «Казин воспринимает вселенную как произведение мастера-одиночки, своего рода — шедевр, "работу на диплом" — демиурга»[177].

«Кузнице» напостовцы последовательно противопоставляли поэтов группы «Октябрь» — А. Жарова и А. Безыменского. У «кузнецов» — «абстрактная, "планетарная" лирика и дидактика», у художников «Октября» — «*конкретная* живая поэзия»[178]. Кириллов, Герасимов, Филипченко *сочиня-*

ют действительность, Безыменский и Жаров *следуют* ей. Первых, погруженных в мистику революции, «революционный быт» не волнует, «с высоты “кривой орбиты”» (камень в огород Ивана Филипченко) они «склонны презрительно игнорировать»[179] то, что происходит в реальной жизни Советской России. Вторые погружены как раз в этот быт, из него творят свои вещи. «Выдуманный “пасхальный” завод Герасимова, по совести, не стоит и одной онучи из числа бывших в валенках Безыменского»[180] — таким критическим афоризмом итожил развернутое сравнение поэзии «Кузницы» и «Октября» С. Ингулов.

Группа «Октябрь» и восхвалявший ее журнал «На посту» настойчиво стремились отнять у «Кузницы» взятую ею на себя роль водительницы пролетарской литературы, всячески дискредитировали «Кузницу» в глазах рабочей аудитории, отдаляли от нее поэтический молодняк. Даже свои вечера и собрания «Октябрь» устраивал по понедельникам — в тот же день, что и «Кузница»: нужно было оттянуть от нее слушателей. В январе 1923 г. им было созвано совещание пролетарских писателей, не вошедших ни в какие группировки, а вскоре началась подготовка Московской конференции пролетарских писателей, которая была прямо направлена против ВАПП и «Кузницы». Все усилия ВАПП предотвратить созыв конференции успехом не увенчались. Московская конференция пролетарских писателей, открывшаяся 15 марта 1923 г., приняла в качестве руководства к действию платформу группы «Октябрь», тогда же была образована Московская ассоциация пролетарских писателей, которая повела открытую борьбу с ВАПП.

«Кузница» не сдавалась. В мае 1923 г. была принята развернутая декларация группы, где, в пику МАПП и «Октябрю», громогласно заявлялось: «Объединение рабочих писателей “Кузница” есть единственное объединение, стоящее всецело на программе рабочего класса и — РКП», «ударный отряд на передовых позициях идеологического фронта»[181]. В стремлении обосновать этот тезис, группа шла до конца, утверждая крайне упрощенное и плоское понимание искусства («функция общественной идеологии, эмоциологии, психики вообще»), клеймя все прочие литературные течения, от символизма и футуризма, от которых сами «кузнецы» на деле почерпнули немало, до имажинизма, как «явления последних предсмертных конвульсий старого буржуазного общества»[182]. Пришедшие за три года работы к пониманию того, что «надо учиться не только у классиков, но и у современных писателей и даже у врагов»[183], «кузнецы» теперь решительно отказывались от наследства и крайне сужали число тех художников, которые, с их точки зрения, стояли вне «упадочного буржуазного искусства» (в России — только Некрасов и Горький). Декларация пестрела лозунгами типа: «поэзия — это практика пролетариата», «художник — медиум своего класса», «стиль — это класс»[184] и т. д. «Кузнецы» словно намеренно подтверждали издевку И.И. Скворцова-Степанова, писавшего осенью 1922 г. в разгар дискуссии о пролетарской культуре, развернувшейся на страницах газеты «Правда»: «Читаю я, скажем, “Горн” или “Кузницу”, и мне представляется, что передо мной какой-нибудь папуас со всеми знаками своего папуасского звания: череп, изуродованный беспощадным стягиванием еще

в младенческом возрасте, кольца в носу и губах, глубокие насечки на коже, натертые охрой (татуировка), священные танцы и благоговение перед смешными божками... И тем не менее под такими фигурами подпись: "Пролетарская культура"»[185].

Впрочем, как уже говорилось выше, реальная поэтическая практика членов «Кузницы» никогда не укладывалась в прокрустово ложе их деклараций. Мертворожденные догмы и лозунги как будто и писались только затем, чтобы навсегда упокоиться на газетном или журнальном листе. То же касалось и взаимоотношений «Кузницы» с литературными течениями и группировками 1920-х гг. «Кузница» периодически призывала к чистоте пролетарских рядов и время от времени запрещала своим членам выступать на литературных вечерах непролетарских поэтических объединений, входить в непролетарские творческие союзы. Однако это требование периодически нарушалось, в том числе и самими руководителями группы Кирилловым и Герасимовым, да и запретительные постановления спустя некоторое время могли смягчаться или вообще отменяться.

Ярким проявлением *другой*, не обособляющей, не сектантской тенденции в «Кузнице» стало положение о «смычке», появившееся в тексте декларации 1923 г. (оно видимо контрастировало с господствовавшим в ней непримиримым, разделительным тоном): «Мы открываем к нам доступ всем поэтам, писателям, художникам, музыкантам, кто тяготеет к пролетариату, его устремлениям и идеологии». При этом главным объектом смычки объявлялись «писатели из крестьянской среды»[186], поворот к которым «Кузницы» обозначился, как уже говорилось, еще в 1921–1922 гг. и которых вообще не брали в расчет «напостовцы». Ориентируясь на тезис о смычке, «Кузница» в 1923–1925 гг. сотрудничала с А.К. Воронским и его журналом «Красная новь», за что неоднократно бывала бита «напостовцами», которые вели непримиримую борьбу с Воронским и литературой «попутчиков».

1923 год в издательском отношении был для «Кузницы» довольно удачным. Вышло в свет два ее коллективных сборника: «Вехи Октября» (в издательстве «Московский рабочий») и «Кузница» (в издательстве «Земля и фабрика»). К празднованию Октября была выпущена однодневная газета «Кузница». Под грифом издательства «Кузница» вышли поэтические сборники В. Александровского, М. Герасимова, В. Кириллова, С. Обрадовича, Н. Полетаева, Г. Санникова, И. Филипченко. Да и в критике были далеко не только нападки, как на страницах новорожденных «Лефа»[187] и «На посту». В третьем и четвертом номерах журнала «Красная новь» за 1923 г. была опубликована обширная статья А. Воронского «О группе писателей "Кузница"», давшая обобщающую характеристику группы, нарисовавшая ее художественное лицо (не без критических, впрочем, оценок), поставившая творчество «кузнецов» в контекст эпохи.

Что же касается авторитета «Кузницы» как группы, пришедшей сказать новое слово в пролетарской литературе, то он под дружным натиском «Октября», МАППа и «На посту» (нужды нет, что застрельщиками травли «Кузницы» в трех этих образованиях были одни и те же лица) непоправимо и

стремительно понижался. Серьезным ударом для «кузнецов» стала ликвидация летом 1923 г. петроградской группы «Космист», близкой им по своим творческим и содержательным установкам (планетарность, космизм, коллективизм, прометеизм, образ человека — спасителя и космизатора бытия...) — установки «Октября» и МАПП начинали господствовать и в Петрограде.

Обстановка внутри группы тоже продолжала быть напряженной. Уход Родова, Малашкина и Дорогойченко не разрядил ситуацию. Новый кризис разыгрался весной 1923 г. Его результатом стало переизбрание правления группы: Кириллов, бывший товарищ председателя, был переведен в рядовые члены правления, а Герасимов, стоявший во главе группы, вообще оказался вне руководящей верхушки. Наступила эра Филипченко, нового председателя «Кузницы», активно претендовавшего на то, чтобы не только руководить, но и задавать идейный тон в группе.

Филипченко, начинавший как сильный, вдохновенный поэт, в 1920-е гг., подобно Родову, неуклонно теряет творческие силы, уходит в теорию, заменяя ею живое дело литературы. Все чаще на собраниях группы и открытых ее вечерах он выступает с докладами о пролетарской поэзии, а не со стихами, а редкие стихотворения, появляющиеся в печати, не выдерживают сравнения с вещами, созданными в 1913–1917 гг. Думается, это иссякание поэтического таланта было одной из причин неприязненного отношения Филипченко к Кириллову и Герасимову, переживавшим в 1920-е гг. свое творческое акме, оно же побуждало его бороться за власть и влияние в «Кузнице», оттесняя на задний план ее родоначальников.

Во многом именно Филипченко была обязана «Кузница» резкой *пролеткультовской* декларацией 1923 г., где идеология отодвигала на задний план вопросы поэтики, которыми «кузнецы» не только никогда не пренебрегали, но именно из-за них и дистанцировались в свое время от Пролеткульта. Им же был спровоцирован и финальный раскол, имевший место в ноябре того же года. Последней каплей, после которой вода раздора стремительно хлынула через край, стала «чистка» «Кузницы», в результате которой из группы был исключен ряд писателей, в том числе представители ее крестьянского крыла П. Дорохов, А. Ширяевец, П. Яровой. Попытки старого ядра «Кузницы» воспротивиться этому решению, их требования переизбрать правление, дав в нем место представителям крестьянского крыла группы, успехом не увенчались. И тогда последовал коллективный выход из «Кузницы» части ее членов, среди которых были М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский, поэты, по сути, составлявшие ее творческое лицо, а также А. Неверов, самый крупный прозаик из состоявших на тот момент в группе. Этот выход и стал концом «Кузницы» в ее первоначальном обличье. Сама же деятельность группы, идейный и творческий тон в которой от года к году все больше задавали прозаики, продолжалась еще 9 лет, до знаменитого постановления 1932 г., когда «Кузница» была ликвидирована вместе с другими писательскими группировками[188].

ПОСТСКРИПТУМ ДЛИНОЮ В СЕМЬ СУДЕБ И СОРОК ПЯТЬ ЛЕТ

Жизнь *после «Кузницы»* у каждого из ее бывших участников протекала по-своему. Михаил Герасимов и Владимир Кириллов, вышедшие из группы, выбывшие из партии, потерявшие руководство в ВАПП, связывают свою дальнейшую судьбу со Всероссийским союзом писателей, от которого в свое время «Кузница», строго наблюдавшая чистоту пролетарских рядов, всячески дистанцировалась. Теперь классовая гордыня ушла, явилось понимание того, что словесность развивается не по головным схемам, рождающимся в головах идеологов, а по своим имманентным законам, что механически делить литературу на передовую пролетарскую и отсталую буржуазную, попутническую и т. д., по меньшей мере, нелепо. «Художественное творчество идет иными извилистыми, иногда мучительными путями. Это нужно помнить и вообще упрощать все эти вопросы не следует. Нужно смотреть немного глубже на те противоречия, которые возникают в художественном творчестве, хотя бы и пролетарской литературы»[189] — эти слова Кириллова, сказанные 10 января 1925 г. на Всероссийском совещании пролетарских писателей, будут определять позицию бывших лидеров «Кузницы» и во второй половине 1920-х, и в 1930-е гг. Герасимов и Кириллов входят в Правление Всероссийского союза писателей, за что неоднократно подвергаются критике со стороны вапповцев, а потом рапповцев, не устававших обвинять их в идеологической неразборчивости, в утрате классового сознания, интеллигентском пессимизме. Им не могли простить того *всеобъемлющего, всепримиряющего* взгляда на мир, того всепоглощающего *лиризма*, который господствовал в их совместном сборнике «Лирический вечер» (1927), в сборниках Кириллова «Голубая страна» (1927) и «Вечерние ритмы» (1928). Место лозунговых кличей, призывов к борьбе, противостоянию, воинственному «начеку» заступает раздумчивое, элегически-спокойное слово («Ты мудрым стал, поэт»[190]), место напористого и шумного *действия* — просветленное и тихое *созерцание*. Открывается тот светлый, *софийный* лик мира, к которому зачастую так были глухи поэты «Кузницы» в период пролетарской «бури и натиска» и который был так внятен их собратьям по перу, новокрестьянским поэтам. А главное — звучит нота умиротворения и любви, сердечного сочувствия земле и людям, вне зависимости от их происхождения и образа мысли.

Весь мир люблю и все приемлю,
Небесный океан и землю,
Благословит моя рука
Цветок, дыханье ветерка.
(М. Герасимов. «Весь мир люблю и все приемлю...», из сб. «Лирический вечер»)

Не разрывай единый круг,
Все в мире благостно и ценно, —

И бороздящий землю плуг
И в небе облак белопенный.

Пускай гремит железный век
И множит гул машинной новью,
Но ты все тот же человек,
С такою древней, древней кровью.

Ты любишь тот же звук и цвет,
И блеск звезды и всплеск прибрежный,
И те же радости поэт
Поныне славит песней нежной.

(В. Кириллов. «Не разрывай единый круг...», 1924)

Кириллов, певец «Железного Мессии», подписавший декларацию «Кузницы» 1923 г., где художник был громогласно провозглашен «медиумом своего класса»[191], в стихах середины 1920-х гг. менее всего выступает глашатаем пролетарских идей и идеалов. Обособляющее классовое сознание сменяется всечеловеческим, где не антиномия и разрыв, а синтез и то «всепримирение идей», о котором когда-то мечтал Достоевский. В своей рефлексии о мире поэт идет не от отвлеченного «мы», а от конкретного и в этой конкретности уникального «я». Но постигая это «я» (прежде всего «я» собственной личности), он, как это, на первый взгляд, ни парадоксально, поднимается от единичного ко всеобщему, сознавая глубинное родство собственных чувств, мыслей, переживаний с чувствами, мыслями, переживаниями других людей, прошлых, настоящих и будущих. Вопросы «о человеке, его смертности и бессмертии» (А.Н. Радищев), поиск последнего и главного *смысла* существования разбивают перегородки, разделяющие времена, формации, идеологии, перебрасывая мосты между людьми разного классового сознания, между современниками, предками и потомками, ибо все они любят, надеются, верят, мучатся своей смертностью и взыскуют бессмертия.

Меняется взгляд художника — и это влечет за собой иную творческую ориентацию: не столько на поэзию русского авангарда, сознававшую себя именно как поэзию *современности*, как новое слово, призванное сменить прежние, в той или иной степени истершиеся слова, не актуальные, устаревшие для текущего момента истории, сколько на русскую поэтическую классику девятнадцатого века, ту, что по своему внутреннему заданию была обернута к вечности и не разъединяла, а соединяла людей и эпохи. Отсюда — меньше блоковские, бальмонтовские, маяковские, больше пушкинские, тютчевские (особенно тютчевские!)[192] темы и интонации:

За бездной открывая бездны,
Так жизнь предстанет пред тобой,
Все тот же свет жестокий, звездный,
Все тот же призрак роковой.
Ты слышишь слов блаженный шопот,

Но вот осклаблен черный рот,
И ширится безумный ропот
До звезд, до голубых высот.
И, ощутив щемящий ужас,
Как страус спрячешь под крыло,
В покой и мирное тепло
Лицо от непомерной стужи.
Но все равно спасенья нет,
Смятенный ум и здесь услышит,
Как исступленно хаос дышит,
Как зыблется зловещий свет.
(В. Кириллов. «Страх», 1925)

Понятно, что подобные настроения оказывались не ко двору эпохе, захваченной азартом индустриализации, первых пятилеток, круто ломавшей хребет деревне и активно внедрявшей в сознание лозунг об усилении классовой борьбы в обществе по мере строительства социализма. Нападки на Герасимова и Кириллова во второй половине 1920-х гг. становятся все сильнее. В конце концов за них вступается М. Горький. В статье «О пользе грамотности» (1928), разбирая отношения между писательскими группировками, каждая из которых, по словам Горького, знает только себя, а все прочее считает враждебным, он замечал: «Например, А.С. Серафимович решительно говорит о Герасимове и Кириллове: "Погибли". Думаю, что старый писатель слишком торопится вычеркнуть из литературы этих талантливых поэтов-рабочих. Столь суровое заявление — уже не критика, а что-то похожее на "смертный приговор". Я нахожу, что так швырять людей нельзя и что такие приговоры — дурной пример для молодых критиков»[193].

Отдушиной для друзей-поэтов во второй половине 1920-х — 1930-е гг. стали поездки. То вместе, то поодиночке, они много колесили по стране. «Прошли пешком по Крыму (1926 или 1927 г.), заходили тогда к поэту Максимилиану Волошину в Коктебеле»[194], летом 1929 состоялась большая поездка по Донбассу, в мае 1935 г. они «проводили литературные вечера в Кузбассе — в Кемерово, Прокопьевске, Новосибирске»[195]. А в 1933 г. Кириллов вместе с писателем И.С. Рахилло ездил по Сибири и Дальнему Востоку. Поездки вырывали из болотной обыденности, отвлекали от грустных дум, давали новые, бередящие душу и ум впечатления. И вот уже Герасимов, собирая волю в кулак, пытается преодолеть пасмурное состояние духа, вновь, как и в годы нэпа, настраивает себя на веру, движенье, борьбу. Его сборники конца 1920-х гг. — начала 1930-х гг. выходят с *говорящими* названиями: «Бодрое утро» (1928), «К соревнованию!» (1930), «Полет» (1930), «Заряд» (1933). Он вновь поет чудеса индустрии («И там, / Где тленье гложет / Металлы / И леса, / Мы новые заложим / Мосты / И корпуса»), восторгается легкокрылым аэропланом — начало победы над воздушной стихией положено! — любуется девушкой-летчиком, героиней новой творческой эры («Как будто бы в ее объятьях / Был сжат небесный океан»).

Путешествия вдохновляли и Григория Санникова. Именно они дали импульс к разработке двух тем, захвативших поэта на рубеже десятилетий, темы океана и темы пустыни. Водная и песчаная стихии, бескрайние, всевластные, манящие и пугающие своей мощью... Символ широты и свободы («И жизнь светла, и мысль крылата / Среди открывшихся широт») и одновременно образ *неокультуренного*, не поддающегося пока человеку пространства. Овладеть первой упорно стремятся труженики моря, второй — преобразователи пустыни, проводящие воду туда, где тысячелетиями лежали мертвые пески. Подобно Фирдоуси, средневековому персидскому поэту, автору знаменитой поэмы «Шахнаме», художественно воплощающей главную идею зороастризма о борьбе духа добра Ормузда с духом зла Ариманом, Санников, поэт двадцатого века, славит «Дух Ормузда и царство света, / Сокрушающих царство тьмы» («Фирдоуси», 1933), призывая и своих собратьев по перу быть певцами жизни, расторгая звучащим словом оковы хаоса.

Василий Александровский, вышедший из «Кузницы» вместе с Герасимовым и Кирилловым, вскоре возвращается в группу, однако тяжелая болезнь не даст ему работать в полную силу. В 1926 г. М. Горький в письме А.Н. Фурмановой назвал Александровского одним из «орлят» советской литературы, с рождением которых «мир становится лучше»[196], которые приближают его светлое будущее, однако собственного будущего у молодого поэта уже почти не было: лучшие его вещи остались в прошлом. Болезнью будут омрачены и последние годы жизни Николая Полетаева, хотя до начала 1930-х гг. он был активен: руководил вместе с Обрадовичем поэтической секцией «Кузницы», состоял в редколлегиях журналов «Октябрь» (1927–1928) и «Окно» (1930), готовил новые сборники своих стихов.

В тридцатые годы бывшие «кузнецы» становятся наставниками молодых, уча их «работе над стихом», как когда-то их самих учили Брюсов, Белый, Ходасевич. И не раз иллюстрируют те или иные премудрости творческой техники (принципы создания образа, ритмику, фонетику стиха) примерами из своих ранних произведений. Вот как в статье, обращенной к поэтической молодежи, описывал С. Обрадович историю создания одного из лучших своих стихотворений «Осенний звон», разбором которого в свое время Белый сопроводил свой доклад об «инструментовке стиха»: «Помню: не переставая шли дожди и осыпалась листва. В природе — тишина и тягость мертвецкой. Проглянуло солнце. Я вышел в садик: прозрачно глубокое синее небо, пламенеющая листва березы, тихое сгорание, величавый покой вокруг. И вдруг во все это ворвался звон синицы, веселый, четкий, хрустальный, рассыпающийся осколками, показалось, что этим звоном все звенит: и береза, и синева. Я бросился в комнату. Ощущение звона и образ осени на тройке с бубенцами так охватили меня, что через час стихотворение было готово почти без помарок»[197].

Еще в первые годы существования «Кузницы» Василий Казин был авторитетом для начинающих поэтов, почти что его ровесников. «Он очень умело выступал с анализом стихов. Он вникал буквально в каждое слово, разбирал идею, образ, ритм, размер стиха»[197]. В тридцатые годы, работая

в «Гослитиздате», «считался одним из лучших редакторов отдела поэзии»[198]. А после Великой Отечественной войны начал преподавать в Литературном институте им. А.М. Горького. Из его поэтического семинара вышли поэты Василий Федоров и Николай Старшинов, переводчики Яков Козловский и Наум Гребнев. Продолжалась своим чередом и литературная деятельность. До самой смерти выходили книжки старых и новых произведений. Много тому способствовала написанная Казиным в 1952 г. поэма «Великий почин»: о первом коммунистическом субботнике, где поэт, по его собственному признанию, «в меру своих сил постарался показать и образ Владимира Ильича», вдохновившего его «исторической статьей об этом субботнике»[199]. Что касается Сергея Обрадовича, то он после войны активно занимался переводческой деятельностью, переводя стихи Янки Купалы, Петруся Бровки, Мусы Джалиля, редактируя сборники поэтов Башкирии, Хакасии и т. д.

Впрочем, далеко не у всех «кузнецов» судьба сложилась так беспечально. Родоначальники «Кузницы» М. Герасимов и В. Кириллов, равно как и перехвативший у них лидерство И. Филипченко, не пережили годы репрессий. Кириллов был арестован 31 января 1937 г. в Пензе. Он прибыл туда в качестве организатора вечеров к 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина. Возмущенное высказывание о публичном процессе по делу партийца Л.П. Сибирякова, расстрелянного 30 января, — и результат не замедлил себя ждать. Герасимова взяли в Москве весной того же года. После допросов и издевательств[201] обоих друзей судили 15 июля, а на следующий день расстреляли.

Имена репрессированных «кузнецов» стали возвращаться в литературу лишь во время оттепели. Много тому способствовала жена Кириллова, А.В. Кириллова, которая сама девятнадцать лет провела в лагерях и ссылках, помогали и бывшие собратья по группе, из тех, что уцелели к концу пятидесятых годов: В. Казин и Г. Санников, вошедшие в комиссию по литературному наследию В.Т. Кириллова (они же написали вступительную статью к сборнику стихотворений Герасимова, вышедшему в свет в 1958 г.). В 1962 г. был издан подготовленный З.С. Паперным маленький сборник Филипченко, куда помимо стихов вошли фрагменты «Поэмы Славы». Вспомнили и имена умерших еще в первой половине 1930-х В. Александровского и Н. Полетаева. После большого перерыва появились сборники их избранных произведений (оба в 1957 г., причем сборник «Стихотворений и поэм» Александровского — с предисловием бывшего напостовца С. Родова).

Пожалуй, единственным по-настоящему живым, полнозвучным голосом, который и в пятидесятые, и в шестидесятые годы не терял своей силы, был голос Григория Санникова. После почти двадцатилетнего перерыва, заполненного «редакционно-журнальной, общественной, партийной работой»[202] — всем, чем угодно, кроме стихов — Санников вновь начинает писать, и из под его пера выходят вещи, принадлежащие, по мнению критиков, «к лучшему, что им создано»[203]. А главное — в них оживают те заветные темы, которые так волновали его собратьев по «Кузнице» еще в начале 1920-х гг. и которые сам он не раз поднимал в стихах об океане

и пустыне: тема человеческого труда, преображающего лик земли, и планетарная, космическая тема, получившая новое *реалистическое* звучание с началом эры космоса. Когда в январе 1959 г. к Луне стартует первая ракета, но из-за ошибки в расчетах проходит мимо нее, устремляясь в просторы Вселенной, он поэтизирует эту ошибку — и, думается, не только потому, что официальная печать всячески подчеркивала: пролет ракеты *мимо* Луны был запланирован изначально. Великая радость наполняет сердце поэта. Радость за то, что летящая в Солнечной системе ракета «Несет, поет слова земные» дальним мирам, что «рукотворный спутник света — / Выходит на свою орбиту» и вот уже где-то там, в мировых пространствах в хороводе сияющих звезд «Гуляет в радужной сорочке / Страны моей, Земли моей / Самостоятельная дочка» («Новая планета», 1959).

Санников поет гимн космонавтам, прорвавшим оковы необходимости, воплотившим тысячелетнюю мечту о соединении земли и неба. Но в его стихах нет и следа того прометеистического, хулиганского буйства, в которое, как мы помним, порой впадали его собратья по группе, желавшие жесткой рукой коллектива сдернуть звезды с небесного полотна и жонглировать мячиками-планетами, послушными их сильным, их дерзким движениям. Звучит совсем другая интонация — восхищения перед необъятностью тварного Космоса, что воочию является существу, покинувшему пределы планеты: «И чудо мироздания / Откроется пред нами» («Космонавтам», 1962), а еще — трепет и любовь к конкретному человеку, к каждой «неугомонной душе», что «мечется и стонет» здесь, на земле, «С тоской по-прежнему дружа» и не обретая покоя, не уставая задавать себе и миру последние и главные вопросы, ища и надеясь на абсолютный, равновеликий этим вопросам ответ («Тройка», 1962).

Своего рода «исповеданием веры» позднего Санникова (впрочем, почему только позднего? — не точнее ли: *всего* Санникова?) стало стихотворение «Мечты и силы на исходе...» (1962). Думается, другие «кузнецы» тоже присоединились бы к этому credo поэта, к размышлению о необъятности бытия, в котором род людской проходит свой путь, и о той заветной, спасительной цели, которая, несмотря на безбрежность времени и пространства, вечно влечет к себе человека:

Мечты и силы на исходе,
Но, как положено в бою,
На вахте при любой погоде
Впередсмотрящим я стою.

Туманы путь нам застилали,
Не напороться бы, гляди!
И снова открывались дали,
Вздымая воды впереди.

Мы зону штормов одолели,
Мы брали волны на таран.

Недалеко уже до цели,
Но как безбрежен океан!

Нам плыть и плыть. Уже зарделась
За далью даль, маня сердца,
И снова нет мечтам предела
И океану нет конца.

Примечания

[1] *Горький М.* О писателях-самоучках // *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953. С. 127, 131 (впервые: Современный мир. 1911. № 2).

[2] *Горький М.* Предисловие к «Сборнику пролетарских писателей» // Там же. С. 169. Самому Герасимову Горький писал в апреле 1914 г.: «Вами и подобными Вам зачинается на Руси новая, истинно демократическая, настоящая народная литература!» (*Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 11. М., 2004. С. 94).

[3] Горн. 1918. № 1. С. 83.

[4] *Ходасевич В.* Стихотворная техника Мих. Герасимова // Горн. 1919. № 2–3. С. 56, 57.

[5] Вдова поэта А.В. Кириллова вспоминала, что стихотворение «Мы», содержавшее эти строки, было написано под впечатлением от заявления А. В. Луначарского об отставке в связи с повреждениями в октябре 1917 г. памятников Московского Кремля в результате боев революционных войск с юнкерами, державшими в Кремле оборону (*Кириллова А.В.* Записки ровесницы века // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 33).

[6] Свою связь с традициями русской поэзии Кириллов не только хорошо сознавал, но и прямо декларировал. В стихах, написанных годом спустя после эпатирующего «сожжем Рафаэля», такие строки: «Он с нами, лучезарный Пушкин, / И Ломоносов, и Кольцов». Не говоря уже о том, что сама поэтическая манера Кириллова, особенно Кириллова-лирика, многим обязана русской поэтической классике.

[7] *Александровский В.* <Автобиография> // Пролетарские поэты и писатели. Антология пролетарской литературы. М., 1924. С. 7.

[8] Там же.

[9] *Полетаев Н.* О трудовой стихии в поэзии // Кузница. 1920. № 1. С. 20.

[10] *Полетаев Н.* <Автобиография> // Пролетарские поэты и писатели. Антология пролетарской литературы. С. 489.

[11] По воспоминаниям А.В. Кирилловой, вечер состоялся 31 августа 1918 г. и на нем «была полностью инсценирована его недавно вышедшая первая книга стихотворений» (*Кириллова А.В.* Записки ровесницы века // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 18).

[12] <Открытое письмо пролетарских поэтов о выходе из Пролеткульта> // Правда. 5 февраля 1920.

[13] В отношении «Монны Лизы» Богданов был, увы, прав. В стремлении продемонстрировать виртуозную технику стиха Герасимов явно перебарщивал. Вот только немногие примеры звукописи, обернувшейся смысловой нелепицей:

Завод железный жертвенно
Возжег пасхальность свеч,
Как хочет сердце женственно
В цветы ржу труб облечь.

Нежданными мимозами
Я жгуче озарен,
К душе, зажженной розами,
Прижму железа звон.

Последнее четверостишие с его «мимозами-розами» и звоном железа, прижатым к груди, — прямо дурная пародия.

[14] *Богданов А.А.* Доклад о пролетарской поэзии. 26 января 1920 // РЦХИДНИ, ф. 259, оп. 1, ед. хр. 30.

[15] Там же.

[16] I Всероссийский Съезд пролетарских писателей // Кузница. 1920. № 1. С. 17.

[17] Совещание пролетарских писателей // Кузница. 1920. № 2. С. 27.

[18] Кузница // Кузница. 1920. № 1. С. 1.

[19] Совещание пролетарских писателей // Кузница. 1920. № 2. С. 27.

[20] Там же.

[21] Декларация Московских пролетарских поэтов и писателей группы «Кузница» // Кузница. 1920–1921. № 7. С. 2.

[22] *Гастев А.К.* О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 44.

[23] *Гастев А.К.* «Мы растем из железа» (1914), «Ворота» (между 1913 и 1917).

[24] *Родов С.* Мотивы творчества Михаила Герасимова // Кузница. 1920. № 1. С. 21.

[25] *Бердяев Н.А.* Человек и машина // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 510.

[26] *Меньшутин А., Синявский А.* Поэзия первых лет революции. М., 1964. С. 146.

[27] Кузница // Кузница. 1920. № 1. С. 1.

[28] *Бердяев Н.А.* Человек и машина // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 510.

[29] *Бердяев Н.А.* Кризис искусства // Там же. Т. 2. С. 408.

[30] *Родов С.* Мотивы творчества Михаила Герасимова // Кузница. 1920. № 1. С. 24.

[31] *Флоренский П.* Сочинения: В 4 т. Т. 3(1). М., 2000. С. 379.

[32] Там же. С. 440.

[33] *Умов Н.А.* Роль человека в познаваемом им мире // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993. С. 122.

[34] *Платонов А.* Чевенгур // *Платонов А.* Котлован: романы, повести, рассказ. СПб., 2002. С. 98, 101.

[35] *Бердяев Н.А.* Кризис искусства // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 408.

[36] *Платонов А.* Чевенгур // *Платонов А.* Котлован: романы, повести, рассказ. С. 99.

[37] Там же. С. 78.

[38] Там же.

[39] *Герасимов М.П.* Биография // РГАЛИ, ф. 1374, оп. 1, ед. хр. 13, л. 1.

[40] *Обрадович С.* <Автобиография> // Пролетарские поэты и писатели. Антология пролетарской литературы. С. 447.

[41] *Казин В.* Слово о себе // *Казин В.В.* Великий почин. Стихи и поэмы. М., 1978. С. 5.

[42] Там же.

[43] *Паперный З.С.* Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи // Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1958. С. 51.

[44] Там же. С. 52.

[45] *Зелинский К.* Александровский, Полетаев, Казин // *Зелинский К.* На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917–1920. М., 1962. С. 81.

[46] *Воронский А.* О группе писателей «Кузница» // Красная новь. 1923. № 3. С. 109. См. в доработанном тексте статьи: *Воронский А.* Прозаики и поэты «Кузницы» (Общая характеристика) // *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987. С. 429.

[47] Подробнее см.: Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993; *Муравьев В.Н.* Овладение временем. Избранные философские и публицистические произведения. М., 1998; Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х гг. Вып. I. Н.А. Сетницкий. М., 2003.

[48] *Федоров Н.Ф.* Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 197.

[49] Там же. С. 395.

[50] Близкую перспективу намечает и Владимир Кириллов:

Мускулы рук наших жаждут гигантской работы,
Творческой мукой горит коллективная грудь,
Медом чудесным наполним мы доверху соты,
Нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь.
(В. Кириллов. «Мы», 1917)

[51] *Богданов А.А.* Пролетариат и искусство // *Богданов А.А.* Вопросы социализма. М., 1990. С. 423.

[52] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 270.

[53] Там же. Т. 2. С. 46.

[54] См. об этом: *Балакирев А.С.* Кризис православной империи и истоки рабочей технократической утопии // Философия бессмертия и воскрешения. По материалам VII Федоровских чтений. Вып. 2. М., 1996. С. 108–138.

[55] *Воронский А.К.* О группе писателей «Кузница» // Красная новь. 1923. № 3. С. 306.

[56] *Брюсов В.Я.* Среди стихов // Печать и революция. 1923. № 7. С. 83–84; То же: *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 539.

[57] *Меньшутин А., Синявский А.* Поэзия первых лет революции. М., 1964. С. 163.

[58] Там же. С. 125.

[59] Там же. С. 124.

[60] *Львов-Рогачевский В.* Очерки пролетарской литературы. М., 1927. С. 94.

[61] *Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1954. С. 503.

[62] *Коган П.С.* Пролетарская литература. Иваново-Вознесенск, 1926. С. 41.

[63] *Брюсов В.Я.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 62. См. также: *Брюсов В.Я.* Собр. соч. Т. 6. С. 528.

[64] *Бессалько П.* О форме и содержании // Грядущее. 1918. № 4. С. 4.

[65] *Кириллов В.* О пролетарской поэзии // Кузница. 1921. № 7. С. 24.

[66] *Обрадович С.* Образное мышление // Кузница. 1920. № 2. С. 24.

[67] *Ляшко Н.Н.* О задачах писателя-рабочего // Кузница. 1920. № 3. С. 26, 27.

[68] РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 11, л. 24, 68.

[69] *Обрадович С.* Образное мышление // Кузница. 1920. № 2. С. 25.

[70] Там же.

[71] *Александровский В.* О путях пролетарского творчества // Кузница. 1920. № 4. С. 33.

[72] Там же.

[73] Там же.

[74] *Обрадович С.* Образное мышление // Кузница. 1920. № 2. С. 25.

[75] *Александровский В.* О путях пролетарского творчества // Кузница. 1920. № 4. С. 34.

[76] *Брюсов В.Я.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 45. См. также: *Брюсов В.Я.* Собр. соч. Т. 6. С. 502.

[77] *Белый А.* О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 54.

[78] *Белый А.* О стихах Александровского // Горн. 1918. № 1. С. 80. См. также: *Белый А.* Завод огнекрылый. Сб. пролетарских поэтов. Изд. Московского пролеткульта // Там же. С. 83–85.

[79] *Белый А.* О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 54.

[80] Это высказывание А. Белого о стихах «кузнецов» содержится в статье Н. Полетаева «О трудовой стихии в поэзии» (Кузница. 1920. № 1. С. 20).

[81] Мысль о ритме как универсальном организующем начале — поэзии, культуры, жизни, — высказывал в пореволюционные годы и Александр Блок: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом "хлынуть". <...> Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм» (Дневниковая запись от 31 марта 1919 // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., Л., 1963. С. 360).

[82] Декларация Московских пролетарских поэтов и писателей группы «Кузница» // Кузница. 1920–1921. № 7. С. 2.

[83] Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Правда. 1923. 21 июня. № 136; см. также: Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Т. 1. Л., 1924. С. 319.

[84] *Полетаев Н.* О предрассудках в поэзии // Горн. 1919. № 4. С. 45.

[85] Там же.

[86] *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 106.

[87] *Воронский А.* О группе писателей «Кузница» (Общая характеристика) // Красная новь. 1923. № 3. С. 319.

[88] *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 404.

[89] *Белый А.* Театр и современная драма // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 154.

[90] *Блок А.* О назначении поэта // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., Л., 1962. С. 162.

[91] *Богданов А.А.* Пролетариат и искусство // *Богданов А.А.* Вопросы социализма. С. 421, 423.

[92] *Платонов А.П.* Пролетарская поэзия // *Платонов А.П.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 165.

[93] Там же. С. 166.

[94] Там же.

[95] *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Соч. Т. 2. С. 398.

[96] *Семенова С.Г.* Пролетарская поэзия // *Семенова С.Г.* Русская поэзия 1920–1930-х гг. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 38.

[97] Кузница. 1920. № 2. С. 3.

[98] Кузница. 1920. № 1. С. 7.

[99] Там же. С. 8.

[100] Кузница. 1920. № 3. С. 9.

[101] *Скворцова Л.А.* Журналы «Кузницы» // Очерки истории русской советской журналистики: В 2 т. Т. 1. 1917–1932. М., 1966. С. 349.

[102] Подробнее см. библиографию в конце статьи.

[103] Сведения о подобных вечерах см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва – Петроград, 1921–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

[104] *Кириллова А.В.* Записки ровесницы века. Воспоминания // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 44.

[105] *Новикова М.* Среди «Кузницы» // Воспоминания об А.С. Новикове-Прибое. М., 1969. С. 80.

[106] *Кириллова А.В.* Записки ровесницы века. Воспоминания // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 44–45.

[107] М. Новикова, жена писателя А.С. Новикова-Прибоя, вспоминала: «Получали какие-то ордера, но колотых дров в городе не было, выдавали длинными бревнами. С трудом проволочив их по улицам, бревна втаскивали прямо в комнату. Тут их распиливали и колотили на поленья» (*Новикова М.* Среди «Кузницы» // Воспоминания об А.С. Новикове-Прибое. С. 81).

[108] *Кириллова А.В.* О дружбе поэтов Владимира Кириллова и Михаила Герасимова // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 17, л. 3.

[109] См. *Владимирский В.* Минувшие годы // Наш современник. 1966. № 4. С. 89.

[110] *Кириллова А.В.* О дружбе поэтов Владимира Кириллова и Михаила Герасимова // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 17, л. 3–4.

[111] Строка из стихотворения В. Кириллова «Мировой коллектив» (1918).

[112] РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 6.

[113] *Кириллова А.В.* О дружбе поэтов Владимира Кириллова и Михаила Герасимова // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 17, л. 3.

[114] *Владимирский В.* Минувшие годы // Наш современник. 1966. № 4. С. 87.

[115] *Зелинский К.* На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917–1920. М., 1962. С. 77.

[116] См. там же. С. 78.

[117] Там же. С. 66.

[118] Там же.

[119] *Маяковский В.В.* Собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 308.

[120] *Лежнев А.* О пролетарских поэтах // Печать и революция. 1925. Кн. 2. С. 135.

[121] *Кириллова А.В.* Записки ровесницы века // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 41.

[122] Там же. С. 58.

[123] Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей // Кузница. 1921. № 8. С. 36.

[124] *Кириллов В.* Встречи с Есениным // С.А. Есенин. Воспоминания. М.; Л., 1926. С. 175.

[125] Московские письма // Новый мир. 1921. 25 ноября (Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. С. 126).

[126] См.: *Субботин С.И.* Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919–1921 гг.): Вопросы стиля и атрибуции // Русская литература. 1984. № 4. С. 136–150; *Niqueux M.* [*Никё М.*] Об одной ранней советской утопии: *Первомайский сон* В. Кириллова // Revue des Études Slaves. Paris, 1992. T. LXIV. Fasc. 4. Ценные сведения к истории личного общения поэтов «Кузницы» и новокрестьянских поэтов содержатся в воспоминаниях жены Кириллова А.В. Кирилловой (РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21).

[127] Из стихотворения Н. Клюева «Владимиру Кириллову» (1918).

[128] Там же.

[129] *Кириллов В.* Встречи с Есениным // С.А. Есенин. Воспоминания. С. 178.

[130] Там же. С. 179.

[131] *Кириллова А.В.* Записки ровесницы века // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 58.

[132] *Ляшко Н.* О задачах писателя-рабочего // Кузница. 1920. № 3. С. 28.

[133] Подробнее см.: *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х гг. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 43–48. Об общности «революционной поэ-

тики» пролетарских и новокрестьянских поэтов см. также: *Никё М.* Об одной ранней советской утопии: «Первомайский сон» В. Кириллова // Revue des Études Slaves. Paris, 1992. T. LXIV. Fasc. 4. P. 605.

[134] Другое дело, что революционный романтизм у новокрестьянских поэтов быстро сходит на нет под влиянием настойчивого ощущения: «не то!», «не туда!», сменяется отчетливым сознаньем, что «Революция не открыла Врат» (Н. Клюев), что Русь Советская неспособна осуществить те религиозные чаяния, носителями которых они себя сознавали, а пролетарские поэты и далее будут делать все, дабы сохранить свою веру в мессианство Октября.

[135] *Никё М.* Об одной ранней советской утопии: «Первомайский сон» В. Кириллова // Revue des Études Slaves. Paris, 1992. T. LXIV. Fasc. 4. P. 608–611.

[136] *Ляшко Н.* О задачах писателя-рабочего // Кузница. 1920. № 3. С. 28.

[137] *Гастев А.К.* Экспресс // *Гастев А.К.* Поэзия рабочего удара. Пг., 1918. С. 129–142.

[138] *Ляшко Н.* О задачах писателя-рабочего // Кузница. 1920. № 3. С. 28–29.

[139] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 96.

[140] Там же. С. 96, 98.

[141] Там же. С. 96.

[142] Там же.

[143] «Бедный язык мой, убогая мечта, вашими ли средствами передам я всю величавость и красоту увиденного мною. Два мира, расторгнув грани веков, сошлись здесь вплотную. Направо был Кремль во всем очаровании средневекового зодчества, налево — новый мир, воплотивший всю мощь, всю величавость человеческого гения» (Твори! 1921. № 3–4. С. 29).

[144] Там же.

[145] *Кириллов В.* Автобиография. Цит. по: *Паперный З.С.* Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи // Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. С. 64.

[146] *Семенова С.Г.* Мыслительные диапазоны Максима Горького // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х гг. Поэтика — Видение мира — Философия. С. 265.

[147] *Кириллова А.В.* Записки ровесницы века // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 21, л. 47.

[148] Выражение Ф.М. Достоевского // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л., 1984. С. 51.

[149] В последней части поэмы «Явь» (1923–1924) Обрадович рисовал образ ночной нэпмановской Москвы: дорогие рестораны, «звон хрусталя», «стремительно-безликие лакеи», сладострастное пение скрипок, изломанный, визгливый фокстрот... Ленивая, пошлая, погрязшая в наслаждениях жизнь теснила рабочую стихию, сбивала трудовой ритм, презрительно, свысока поплевывала на тех, кто, не щадя живота своего, воевал на революционных фронтах.

[150] *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 174.

[151] Отчетный вечер «Кузницы» за 21 год // Правда. 1922. 18 марта. № 63.

[152] Из стихотворения В. Кириллова «Железный Мессия» (1918).

[153] Из стихотворения С. Обрадовича «Петроград» (1920).

[154] Из стихотворения М. Герасимова «Мы победим, клокочет сила...» (1918).

[155] Из стихотворения В. Александровского «Стальное имя мир зажгло...» (1920).

[156] Из стихотворения М. Герасимова «У храма Христа, на кровавом граните...» (1920).

[157] *Достоевский Ф.М.* Приговор // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 147.

[158] *Достоевский Ф.М.* Бесы // Там же. Т. 10. Л., 1974. С. 471.

[159] *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Там же. Т. 14. Л., 1976. С. 307.

[160] Из стихотворения В. Александровского «Вожатому» (1920): «Перевернувшему шар земной / Не страшны ночные погони!»

[161] Выражение императора Александра III.

[162] Мотив воскресения Ленина появляется и в поэме Санникова «Куранты (поэма мертвых)» (1924–1928), представляющей собой третью вариацию на заветную тему. Ее центром также становится восстание из мертвых Ильича и бойцов-коммунаров, а затем их опять-таки почти *пасхальное* шествие по Красной площади.

[163] Ф.М. Достоевский — Н.П. Петерсону. 24 марта 1878 // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30(I). Л., 1988. С. 15.

[164] *Святогор А.* [А. Агиенко]. Современная поэзия и биокосмизм // Универсал. № 3–4, 1921. Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. С. 63.

[165] Подробнее см. об этом: *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х гг. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001; главы: «Пролетарская поэзия», «Новокрестьянская поэзия», «“Новый разгромим по миру миф...” (Владимир Маяковский)».

[166] *Кириллов В.* Первомайский сон (Отрывок из фантастической повести) // Твори! 1921. № 3–4. С. 28.

[167] *Владимирский В.* Минувшие годы // Наш современник. 1966. № 4. С. 88.

[168] Из выступления В.Т. Кириллова на втором поэтическом совещании РАПП в апреле 1932 г. Цит. по: *Никё М.* Об одной ранней советской утопии: «Первомайский сон» В. Кириллова // Revue des Études Slaves. Paris, 1992. T. LXIV. Fasc. 4. P. 607.

[169] Письмо группы «Октябрь» // Там же.

[170] *Родов С.* В литературных боях. М., 1926. С. 304.

[171] *Волин Б.* Великий искус. Траурная поэзия ленинских дней // На посту. 1924. № 1(5). С. 108.

[172] *Ингулов С.* О живом человеке // На посту. 1923. № 4. С. 93.

[173] *Лелевич Г.* Литературные итоги // На посту. 1924. № 1(5). С. 92.

[174] *Ингулов С.* На ущербе // На посту. 1923. № 1. С. 63.

[175] «У поэтов “Кузницы” завод — божественная сила, — иронизировал С. Ингулов. — Он совершает чудесные вознесения на небеса, а если спускается на землю, то куда-то беспокойно шествует. <...> Заводу, в представлении поэтов “Кузницы”, можно только возносить молитвы, ибо сам завод возносит землю в Космос, в вечное» (*Ингулов С.* О живом человеке // На посту. 1923. № 4. С. 83).

[176] *Ингулов С.* На ущербе // На посту. 1923. № 1. С. 68.

[177] *Гербстман А.* Василий Казин // На посту. 1925. № 1(6). С. 139, 140, 142, 143.

[178] *Лелевич Г.* 1923 год. Литературные итоги // Там же. 1924. № 1(5). С. 94.

[179] *Ингулов С.* О живом человеке // На посту. 1923. № 4. С. 86.

[180] Там же. С. 84.

[181] Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Т. 1. С. 321.

[182] Там же. С. 319.

[183] *Полякова Л.В.* Цена битв. Из истории литературной борьбы советской эпохи. Воронеж, 1991. С. 45.

[184] Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Т. 1. С. 318–322.

[185] *Скворцов-Степанов И.И.* Об условиях успешной борьбы за культуру // Правда. 1922. 11 октября.

[186] Там же. С. 321.

[187] См. резкую статью С. Третьякова «Искусники из "Кузницы"» в № 3 журнала «Леф» за 1923 г. с критикой весенней декларации группы («туманно-символистическая фразеология») и утверждением, что, несмотря на широковещательные заявления, «Кузница» остается под сильным влиянием символизма.

[188] Коллективный портрет прозаиков «Кузницы» войдет в готовящийся в настоящее время в ИМЛИ к/т «Русская литература 1920–1930-х гг.: Портреты прозаиков».

[189] РГАЛИ, ф. 1732, оп. 2, ед. хр. 3, л. 3.

[190] Из стихотворения В. Кириллова «Тяжелый ритм стихов, суровый ход раздумий...» (*Герасимов М., Кириллов В.* Лирический вечер. М., 1928. С. 47).

[191] Декларация пролетарских писателей «Кузница» // Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Т. 1. С. 320.

[192] Добавим в скобках: и есенинские — и именно в той степени, в какой Есенин (из всех новокрестьянских поэтов) шел не от опыта русской поэзии XX века, а от традиции золотого века русской литературы.

[193] *Горький М.* О пользе грамотности // *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953. С. 324.

[194] *Кириллова А.В.* О дружбе поэтов Владимира Кириллова и Михаила Герасимова // РГАЛИ, ф. 1372, оп. 3, ед. хр. 17, л. 5.

[195] Там же.

[196] А.М. Горький — А.Н. Фурмановой. 23 мая 1926 // *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. М., 1955. С. 467.

[197] *Обрадович С.* О работе над стихом // Литературная учеба. 1938. № 8.

[198] *Владимирский В.* Минувшие годы // Наш современник. 1966. № 4. С. 88.

[199] Там же.

[200] *Казин В.* Слово о себе // *Казин В.* Великий почин. Стихи и поэмы. М., 1978. С. 8.

[201] В своем письме в комиссию по литературному наследию репрессированных и погибших писателей при СП СССР А.В. Кириллова вспоминает, как однажды на одном из вечеров Литературного общества «Никитинские субботники» «Евдоксия Федоровна Никитина вслух возмущалась, что Кириллов подписал обвинения после избиений, он даже к зубному врачу обращался редко, боялся бормашины, в то время как М.П. Герасимов обвинения не подписал, хотя ему поломали позвонок» (РГАЛИ, ф. 1372, оп. 2, ед. хр. 35, л. 3).

[202] *Озеров Л.* Жизнь, поэзия, поиск // *Санников Г.* Стихотворения и поэмы. М., 1972. С. 15.

[203] Там же.

ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ «КУЗНИЦЫ» (1921–1923)*

1920, 1 февраля — На заседании Политбюро Московского Пролеткульта группа писателей объявляет о своем выходе из Пролеткульта и о создании в Литературном отделе Наркомпроса (далее — ЛИТО НКП) Секции пролетарских писателей (Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы

* Хроника первого этапа существования группы «Кузница» до выхода из «Кузницы» ее ведущих поэтов М. Герасимова и В. Кириллова.

современников. Библиография Т. 1. Ч. 1, М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 506 (далее — ЛЖР).

1920, 5 февраля — В газете «Правда» опубликовано заявление группы, подписанное М. Герасимовым, Г. Санниковым, С. Родовым, С. Обрадовичем, В. Казиным, Н. Дегтяревым, В. Александровским. Текст заявления см.: РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 1.

1920, 11 февраля — Проходит первое заседание Секции пролетарских писателей при ЛИТО НКП. Присутствовали: В. Александровский, М.Герасимов, В.Казин, Г. Санников, С. Родов, Н. Полетаев, С. Обрадович.

В ответ на предложение исполнительного бюро Московского Пролеткульта всем вышедшим писателям вновь войти в Пролеткульт решено: «Оставаться на старой позиции, т. е. письма в редакцию газеты "Правда" № 25 от 5 февраля 1920 г.».

На заседании принято решение об издании журнала «Кузница», в расширенную редколлегию которого включены все члены секции, а в рабочую — В. Александровский, В. Казин, Н. Полетаев, С. Обрадович, Г. Санников.

Обсуждали вопрос об «организации Дома Пролетарского Писателя с общежитием, музеем, библиотекой» («признано желательным и необходимым»), о создании при ЛИТО литературной студии (постановлено: признать организацию студии «весьма желательной и «принять в ней всей Секцией самое активное участие»).

Решено ходатайствовать перед ЛИТО НКП о переводе Секции пролетарских писателей «на положение Подотдела».

Состоялись выборы председателя и секретаря Подотдела. Председателем выбран М. Герасимов, секретарем — В. Александровский (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1). См. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 513–514.

1920, 15 февраля — Второе заседание подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница». Присутствовали: М. Герасимов, В. Александровский, В. Казин, С. Родов, Н. Полетаев, Г. Санников, Н. Дегтярев. Обсуждались материалы для № 1 журнала «Кузница» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 2).

1920, 19 февраля — Третье заседание подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница». Присутствовали: В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, Г. Санников, С. Родов, Н. Полетаев, С. Обрадович. Продолжено обсуждение материалов для № 1 журнала «Кузница». Решено приступить к собранию материалов для сборника пролетарских писателей, постановлено издать сборник Владимировой. Инструктором Дома Пролетарского Писателя утверждена М.Г. Александровская (Там же, л. 3).

1920, 26 февраля — Четвертое заседание подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница». Присутствовали: те же лица. Обсуждался вопрос о дополнительном материале для «Кузницы», вопрос о сборнике Герасимова «Железная Весна» решен положительно. Для составления сборника пролетарской поэзии каждый член группы должен к следующему заседанию подотдела представить 7 стихотворений. Передовую статью в № 1 поручено написать В. Казину и М. Герасимову (Там же, л. 4).

1920, 4 марта — Пятое заседание подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница». Присутствовали: В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, Е. Нечаев, Д.И. Марьянов, Н. Дегтярев, Г. Санников, Н. Полетаев,

С. Обрадович, М. Волков. Разбираются представленные рукописи. «В члены редколлегии Подотдела» зачислен М. Волков. Оглашено «заявление Центр<ального> Пролеткульта об отозвании Герасимова из Центр<альной> Коллегии Лит<ературного> Отдела». Постановлено «просить Центральную Коллегию Литотдела об утверждении Герасимова членом от Секции Пролет<арских> писателей» (Там же, л. 5).

1920, 11 марта — На шестом заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» обсуждался вопрос об организации Всероссийского съезда пролетарских писателей. Постановлено провести съезд 10 мая (Там же, л. 6).

1920, 18 марта, 1 апреля — На седьмом и девятом заседаниях подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» обсуждались материалы к № 2 журнала (Там же, лл. 8, 10).

1920, 8 апреля 1920 — На десятом заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» сообщается об отказе Жилищного отдела в предоставлении Дома для писателей-рабочих. Решено обратиться в Жилищный отдел с просьбой о предоставлении квартир. Обсуждался вопрос «об истребовании обуви и одежды» (Там же, л. 11).

1920, 23 апреля — На очередном заседании решено каждое воскресенье в 5 ч. вечера проводить регулярные «литературные собеседования». Первое собеседование со вступительным словом В. Кириллова назначено на 25 апреля (Там же, л. 15).

1920, 29 апреля — На очередном заседании обсуждается вопрос о сотрудничестве в журнале «Творчество». Постановлено: «Признать желательным, послать представителем в редколлегию журнала В. Александровского». Принимается предложение Н. Ляшко осмотреть в Москве американский завод (Там же, л. 17).

1920, 1 мая — Члены «Кузницы» выступают в районах по случаю празднования Первомая (Кузница. 1920. № 3. С. 30).

1920, начало мая — Организуются еженедельные воскресные литературные собеседования «Кузницы» (Там же).

1920, 10—12 мая — I Всероссийский съезд (преобразованный в Совещание) пролетарских писателей. См.: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 555—556).

1920, 14 мая — «Объединившаяся группа пролетарских писателей гор. Москвы <...> в присутствии около 25 челов<ек> наметила Устав Московского союза пролетарских писателей». «В Правление избраны товарищи: М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, М. Сивачев, Н. Ляшко, В. Александровский и М. Волков». В ревизионную комиссию вошли «Е. Нечаев, Ф. Шкулев и Шершнев» (Кузница. 1920. № 2. С. 29). См. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 559.

1920, 20 мая — На общем собрании Подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» заслушана «информация т. Герасимова о докладе его в коллегии ЛИТО о действиях Пролеткульта к съезду пролетарских писателей», обсуждался вопрос о командировке членов секции на Кавказ, о приеме новых членов, о том, что сочинения авторов, желающих выступать на собеседованиях «Кузницы», должны за неделю до выступления «просматриваться пролетарской секцией» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 19; ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 564).

1920, май — Выходит № 1 журнала «Кузница» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 566—567).

1920, 27 мая — На очередном заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» назначается диспут о пролетарской поэзии (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 20).

1920, 2 июня — На очередном заседании обсуждался вопрос о поездке членов группы на фронт и на Кавказ. М. Герасимов сделал доклад о 1-м Всероссийском совещании пролетарских писателей и «о препятствиях со стороны Пролеткульта к созыву съезда». Решено довести доклад Герасимова до сведения Центральной Коллегии Наркомпроса. Решено назначить Всероссийский съезд пролетарских писателей на 15 сентября (Там же, л. 21).

1920, июль — Выходит № 2 журнала «Кузница» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 599).

1920, 19 августа — Заседание подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница». Обсуждался вопрос о выступлениях на вечерах ЛИТО. Решено «отозвать из комиссии по устройству вечеров т. Александровского и назначить т. Обрадовича»; комиссия за неделю сообщает секции о количестве выступающих поэтов и тему вечера, причем секция считает недопустимым контроль коллегии над стихами, назначаемыми секцией для чтения (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 28).

1920, 2 сентября — На очередном заседании решено возобновить с 5 сентября воскресные литературные собеседования. Извещения посылать в газеты (Там же, л. 30).

1920, 6 сентября — На очередном заседании решено «разбить Подотдел на 5 секций: Общих дел, редакционную, Художественную, Пропаганды, Организационную и Дом пролетарского писателя»; «Обратить особое внимание на художественную пропаганду пролетарской литературы и организацию литературных рабочих кружков и объединений» (Там же, л. 31).

1920, сентябрь — Выходит № 3 журнала Кузница» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 618).

1920, 16 сентября — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» заслушан «доклад т. Герасимова о поездке в Петроград и Кронштадт: членами секции в составе т. Герасимова, С. Обрадовича, С. Родова, В. Кириллова и М. Волкова было проведено 4 литературных вечера (2 в Петрограде в театре Балтфлота и Пролеткульта и 2 в Кронштадте: в гарнизонном клубе и на броненосце “Петропавловск”. Принято участие в конференции по подготовке Съезда пролетарских писателей». Рассматривался вопрос «о посвящениях в журнале “Кузница”». Постановлено: «Допускается посвящение, обусловленное внутренним содержанием стихотворения» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 32).

1920, 19 сентября — Лекция В. Брюсова «Задачи современной литературы» в Политехническом музее с упоминанием пролетарских поэтов и писателей (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 622).

1920, 21 сентября — На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» рассматривалось заявление А. Новикова-Прибоя о зачислении в число членов секции пролетарских писателей. Постановлено: «Зачислить на имеющуюся вакансию инструктора с 15 сентября с<его> г<ода>» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 34).

1920, 27 сентября — На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» слушали доклад Н. Ляшко о поездке на Кавказ. С начала июля было 16 выступлений: «Выступления были в Кисловодске, агитпунктах и в Ростове на Дону. Организован устный журнал “Красные камни”. Подпи-

сано условие с Органбюро Пролеткультов Юга о сотрудничестве в журналах южных Пролеткультов и о высылке журнала "Кузница". Подготовлен и издается в Ростове сборник стихов и рассказов Казина, Санникова и Ляшко "Цветы Труда"».

Решено «устроить в течение ближайших дней три вечера пролетарской поэзии: в Лито, переговоры пор<учить> т. Александр<овскому>; в доме Печати, переговоры поручить т. М. Герасимову; в Политехническом музее: избрать комиссию в составе тт. Александровского, Санникова и Обрадовича, которой поручается организация вечера» (Там же, л. 35).

1920, 8 октября — На заседании Подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП вместе с редколлегией журнала «Кузница» вынесено постановление: «Ввиду того, что целый ряд выступлений буржуазных поэтов носили скандальный характер, секция пролетарских писателей принципиально решила не выступать совместно с поэтами в "кафе", а устраивать самостоятельно выступления секции» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 37; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 636).

1920, 18—21 октября — I Всероссийский съезд пролетарских писателей, организованный ЛИТО НКП и Всероссийским Пролеткультом (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 642—643).

1920, 19 октября — М. Герасимов и В. Кириллов выступают на торжественном заседании литературных организаций в Доме печати (Там же. С. 644).

1920, 21 октября — На вечере пролетарского творчества в Доме печати выступают С. Обрадович, С. Родов, В. Александровский, Е. Нечаев, В. Кириллов, А. Новиков-Прибой, А. Поморский, Г. Санников (Там же. С. 645).

1920, октябрь — Вышел № 4 журнала «Кузница» (Там же. С. 648).

1920, 4 ноября — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» слушался вопрос «о выступлениях членов секции на концертах и вечерах». Решено: «оставляя в силе прежнее постановление подотдела о недопустимости выступлений совместно с поэтами и писателями враждебных нам творческих течений, впредь каждый член Секции, получивший персонально приглашение от какой-либо организации выступать с чтением своих произведений, должен подавать соответствующее заявление в секцию на утверждение. В газеты же дать сообщение, что все заявления организаций об устройстве вечеров и выступлений пролетарских поэтов должны направляться в секцию пролетарских писателей для распределения таковой работы».

На заседании утверждено выступление М. Герасимова и В. Кириллова 7 ноября в Наркомземе, организация вечера пролетарской поэзии в Политехническом музее поручена Н. Ляшко (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 41; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 656).

1920, 25 ноября — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» утверждается программа вечера «Пролетарской поэзии» в Политехническом музее. Со вступ. словом должен выступить А. Луначарский, с докладом — В. Кириллов. После выступления поэтов «Кузницы» планируется диспут, на который постановлено пригласить «А. Белого, В. Брюсова, А. Богданова, Луначарского, Львова-Рогаческого, Кубикова и Сакулина» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 45; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 662).

1920, 2 декабря — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» рассматривается вопрос о вхождении членов секции в «Литературный фронт». Вопрос решен положительно. Другая тема обсуждения: «О литературном собеседовании и о реорганизации их. Впредь вечера должны быть с определенным докладом. В разбор каждого вечера должен входить обязательно один автор — член секции» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 46; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 673).

1920, 13 декабря — 1-й вечер пролетарской поэзии в Политехническом музее. Вступительный доклад читал В. Кириллов. На вечере зачитана декларация писателей «Кузницы». Со стихами выступили В. Александровский, М. Герасимов, С. Обрадович, В. Казин, В. Кириллов, Н. Полетаев, С. Родов, Г. Санников. В обсуждении приняли участие А. Богданов, Н. Ляшко, В. Львов-Рогачевский. Заключительное слово произнес А. Луначарский (ЛЖР. Т. 1. Ч. 1. С. 678–679).

Конец декабря 1920 — начало 1921 — Выходит № 5–6 журнала «Кузница» (Там же. С. 691).

1921, 11 января — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» рассматривался вопрос «о командировке т. Санникова в Вятскую губ<ернию> для обследования пролетарских литературных организаций и кружков». Решено командировать на две недели. Слушали также: «О вечере годовщины работы Секции пролетарских писателей Москвы». Постановили: «Устроить концерт-вечер в помещении ЛИТО с докладом о деятельности Секции за год т. Герасимова, 27 февраля» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 52). Утверждена программа вечера на Арене пролетарского творчества в честь тридцатилетия литературной деятельности Е. Нечаева. Вечер намечен на 13 марта 1921.

1921, 12 января — На первой литературной среде в Доме печати состоялся вечер пролетарской литературы, на котором выступили М. Герасимов, В. Александровский, В. Кириллов, С. Обрадович, С. Родов, Г. Санников, Н. Полетаев, Е. Нечаев (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 8).

1921, 19 января — Члены «Кузницы» выступают на вечере пролетарской поэзии (Центральная арена пролетарского творчества). Н. Ляшко читает доклад, В. Александровский, М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, Г. Санников — стихи (Там же. С. 11).

1921 30 января — Вечер пролетарской поэзии (Центральная арена пролетарского творчества). В. Плетнев читает доклад, с чтением произведений выступают В. Александровский, М. Герасимов, Н. Ляшко, С. Обрадович, С. Родов, Г. Санников (Там же. С. 18–19).

1921, 2 марта — На общем собрании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП обсуждался вопрос о «Литературном фронте». Постановлено: в виду того, что «определенная группа лиц (Вешнев, Шимкевич и др.), состоящие во главе Л<итературного> ф<ронта>, своей деятельностью не проводят целей и задач организации упомянутых деклараций Л<итературного> ф<ронта>», не считать членами фронта входящих в него от подотдела С. Обрадовича, М. Волкова, Г. Санникова (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 56; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 38).

1921, 24 марта — На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» слушался вопрос о деятельности подотдела. Решено

упразднить все секции «и впредь разрешать все возникающие вопросы общим собранием подотдела» Литературные собеседования перенесены с воскресенья на понедельник. Указано на обязательность присутствия на них всех членов секции пролетарских писателей.

Рассматривался вопрос «о связи с литературными пролетарскими организациями Дальневосточной республики и Владивостока». Решено: «Командировать тт. Новикова и Сивачева для связи с литерат<урными> прол<етарскими> организациями и закупки и приобретений литературных произведений пролетарских писателей на 3 месяца во Владивосток».

«О А. Поморском. Заявление редакции газеты “Правда”. Ввиду легкомысленного отношения Ал. Поморского к литературной деятельности, компрометирующей сотрудников и журнал “Кузница”, исключить А. Поморского из числа сотрудников журнала» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 61; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 47–48).

1921, 30 марта — Вечер М. Герасимова в Доме печати. Н. Ляшко делает доклад, М. Герасимов читает стихи (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 50). На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» рассматривался вопрос «об издании сборника пролетарских писателей в г. Вятка». Вопрос решен положительно. Рассмотрено название сборника — «Чугунный улей». Утвержден материал сборника. Постановлено: «для наблюдения за работой по изданию к 1-му мая командировать товарища из П/Отдела» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 62).

1921, 31 марта — На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» слушалось «предложение т. М. Горького о сотрудничестве в журнале “Наш путь”» Предложение принято. Рассматривался вопрос «о непосещении т. Казиным общих собраний п<од>отдела и редакции журнала “Кузница”». Решено «вынести т. Казину порицание. При третьем повторении непосещаемости общих собраний п<од>отдела, тов. Казина отозвать от занимаемых должностей работы литературно-издат<ельского> п<од>отдела Лито» (Там же, лл. 63– 64).

1921, 17 апреля — Члены «Кузницы» В. Александровский, и С. Обрадович выступают на вечере пролетарской поэзии в Петроградском Пролеткульте (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 63).

1921, 18 апреля — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» слушался «доклад т. Санникова о поездке в г. Вятку»: состоялся вечер пролетарской поэзии с докладом Санникова о пролетарской поэзии; просмотрена верстка сборника «Чугунный улей», принято участие в подготовке Губернского съезда пролетарских писателей на 25 мая. Обсуждался вопрос о сборнике пролетарской поэзии «Декламатор», предложенном Горьким для издания за границей. Редакция составлена из Н. Ляшко, П. Тупикова, С. Обрадовича, В. Казина, В. Александровского (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 71).

1921, 22 апреля — В. Александровский выступает на литературной пятнице в Доме печати (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 67).

1921, 28 апреля — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» обсуждался вопрос «о задержке в выходе “Кузницы”». Постановлено: «Ввиду манкирования работой по изданию и печатанию журнала заведующими технической частью

Алексеевым и Эбергом довести до сведения Зав. Лито, Центр. Коллегии», «произведя расследование о местонахождении полученной бумаги для [№] 7 и 8 и о причинах задержке печатания журнала» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 68).

1921, май — Декларация группы «Кузница» помещена в № 2 журнала «Твори!»

1921, 12 мая — Члены «Кузницы» участвуют в чествовании Е. Нечаева в связи с 30-летием его литературной деятельности (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 81; Кузница. 1921. № 8. С. 36).

1921, 26 мая — На заседании подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП совместно с редколлегией журнала «Кузница» обсуждался вопрос «о распределении квартир общежития». Постановлено «составить список переезжающих в общежитие, избрать для распределения квартир и комнат комиссию: Ляшко, Тупиков и Кириллов» Заслушан «доклад т. Дорогойченко о поездке в Самару»: при его участии был «организован вечер пролетарской поэзии в Самаре и пригороде». Обсуждался вопрос «о книжной лавке пролетарских писателей». Организация книжной лавки признана несвоевременной (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 72).

1921, 31 мая — На заседании правления Всероссийского союза пролетарских писателей обсуждается образование Мастерской писателей «Кузницы» (ЛЖР. Т. 2. Ч. 1. С. 92).

1921, 14 июня — На заседании подотдела... совместно с редколлегией журнала «Кузница» заслушан «доклад т. Кириллова о реорганизации секции пролетарских писателей, об организации Ассоциации пролет<арских> писателей». Постановлено: «Основные положения организации Всероссийской ассоциации пролетарских писателей вместо существующих параллельно Секции пролетарских писателей и Всероссийского союза пролет<арских> писателей принять. Перейти к обсуждению Устава Ассоциации» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 2, л. 74; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 99—100).

1921, между 15 и 23 июня — Утверждено положение о Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП). Большинство в Правлении ассоциации составляют «кузнецы»: В. Кириллов (председатель), С. Обрадович (секретарь), М. Герасимов, И. Филипченко, В. Александровский (члены) (см.: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 102).

1921, 23 июня — На заседании Правления ВАПП слушался вопрос «о распределении работ в Ассоциации». Постановлено «утвердить деловую пятерку: Кириллов, Обрадович, Ляшко, Дорогойченко и Тупиков. Деловая пятерка самостоятельно решает дела — срочные и не требующие общего собрания Правления Ассоциации и находящихся налицо членов» (РГАЛИ, ф. 1639, оп. 1, ед. хр. 9, л. 1). Слушались также вопросы о поездке в Ташкент, о выходе сборника «Чугунный улей» (доклад Г. Санникова).

1921, 2 июля — На заседании деловой пятерки ВАПП обсуждался порядок верстки № 8 журнала «Кузница» (Там же, л. 9).

1921, 10 июля — На заседании правления ВАПП и подотдела пролетарской литературы ЛИТО НКП обсуждалось «предложение Всер<оссийского> союза поэтов о выступлении пролетарских поэтов в кафе Союза». Решено: «Оставить в силе прежние Постановления секции пролетарских писателей о невыступлении совместно с литературными течениями, враждебными нам».

Рассматривалось «заявление т. Александровского о предложении Аксенова о вхождении в работу Всер<оссийского> Союза поэтов». Постановлено: «Правление Всероссийской Ассоциации пролет<арских> писателей ничего не имеет против вхождения персонального своих членов во Вс<ероссийский> союз поэтов ввиду изменения состава его работы в лучшую сторону» (Там же, л. 10; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 119).

1921, 16 июля — На заседании правления ВАПП и подотдела... заслушан «доклад т. Кириллова об организации клуба Всероссийской ассоциации пролетарских писателей в помещении быв<шего> Губроста (Тверская)». Решено «назначить временно зав. клубом т. Сарычева. Открытие буфета принципиально принимается. Открытие клуба назначить на 29/VII, для чего отпечатать афиши для расклейки.

Вход бесплатный, по исполнительным вечерам по 1000 руб. На первый исполнительный вечер в клубе назначить выступление всех поэтов секции.

Клуб назвать “Клуб Кузница”».

Решено начать сбор материала для № 9 «Кузницы» (РГАЛИ, ф. 1639, оп. 1, ед. хр. 9, л. 11).

1921, 23 июля — На заседании правления ВАПП Г. Санников сделал доклад о «реорганизации ЛИТО и ликвидации подотдела пролетарской литературы в связи с образованием ВАПП». Постановлено: срочно выработать штаты ассоциации; журнал “Кузница” «отныне считать органом Всер<оссийской> Ассоциации пролет<арских> писат<елей>». В. Кириллов сделал доклад о получении помещения для клуба ВАПП. Постановлено «срочно приступить к ремонту собственными силами. Сделать открытие в среду 27/VII. Пригласить художника для убранства клуба и рисовки лозунгов из пролетарского творчества и развески по стенам. Поручить т. Обрадовичу организацию выставки пролетарской прессы и организации библиотеки пролетарской литературы. Организовать на коопретарных началах при клубе буфет: один пай 26000 р. Принципиально признать, что тт. работающие активно в клубе или внесшие паи, в будущем получают % во вознаграждение. За неимением средств до 1 сент<тября> выступления в клубе членов Ассоциации не оплачивать, а записывать на учет» (Там же, л. 12).

1921, 27 июля — Открытие клуба «Кузницы» (ул. Тверская, д. 33). Выступили «В. Кириллов (вступ. слово, Е. Нечаев, С. Обрадович, С. Родов (“Орел”), В. Александровский (цикл “Мы”), Г. Санников (“Поэма о собаке” и “Кукушка”), Н. Полетаев (“Песнь о соловьях”), А. Гастев (“Пачка ордеров”)» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 125).

1921, июль — В. Казин, В. Кириллов, Г. Санников выступают в клубе Всероссийского союза поэтов (Там же. С. 126).

1921, август — В № 7 журнала «Кузница» напечатана декларация группы.

1921, 4 августа — Вечер В. Александровского в клубе «Кузницы» (Там же. С. 135).

1921, 6 августа — На заседании Правления ВАПП постановлено организовать литературную студию. Принята программа вечеров в клубе «Кузница». Решены вопросы об издательстве, о приеме и записи в члены клуба, о стенном журнале при клубе, в редакцию которого вошли В. Кириллов, С. Родов, Н. Ляшко, С. Обрадович, Н. Полетаев и др. (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 16).

1921, 7 августа — Вечер ВАПП в клубе «Кузницы» в пользу голодающих (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 136).

1921, 9 августа — На заседании Правления ВАПП слушался вопрос «о поездке в Петроград на похороны поэта А. Блока». Решено «делегировать тт. Кириллова и Обрадовича». На воскресенье, 14 августа, запланировано заседание в клубе «Кузницы» памяти А. Блока с приглашением А. Луначарского, П. Когана, П. Сакулина, В. Плетнева, И. Кубикова и др. (РГАЛИ, ф. 1639, оп. 1, ед. хр. 9, л. 18).

1921, 11 августа — Доклад Б. Арватова «Проблема языка в пролетарском творчестве» в клубе «Кузницы» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 140).

1921, 14 августа — В клубе «Кузницы» проходит вечер ВАПП, посвященный памяти А. Блока (Там же. С. 141).

1921, 18 августа — В клубе «Кузницы» проходит вечер Г. Санникова (Там же. С. 143). На заседании правления ВАПП утверждена программа литературных вечеров в клубе «Кузница», рассматривался вопрос о № 9 журнала «Кузница» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 20).

1921, 23 августа — В клубе «Кузницы» проходит вечер В. Кириллова (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 145).

1921, 30 августа — В клубе «Кузницы» проходит вечер М. Волкова (Там же. С. 151).

1921, 1 сентября — «Вечер революционной фантазии» А. Прокофьева в клубе «Кузницы» (Там же. С. 154).

1921, 6 сентября — Доклад Б. Арватова «Проблема сюжета в пролетарской поэзии» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 158).

1921, 17 сентября — Вечер М. Герасимова в клубе «Кузницы» (Там же. С. 167).

1921, 18 сентября — В клубе «Кузницы» доклад Л. Тандита «Пролетарская поэзия на Кавказе», содоклад Я. Гамзы (Там же).

1921, 22 сентября — Вечер Н. Полетаева в клубе «Кузницы» (Там же. С. 169).

1921, 23 сентября — На вечере «Кузницы» в Доме печати выступают В. Александровский, М. Герасимов, В. Кириллов, М. Волков, С. Родов, Н. Полетаев (Там же).

1921, 1 октября — В клубе «Кузницы» — доклад В. Львова-Рогачевского «Будущее пролетарского искусства» (Там же. С. 176).

1921, 6 октября — «Экскурсия по Маяковскому». Вечер в клубе «Кузницы». С докладами выступают А. Дивильковский и М. Лацис (Там же. С. 177).

1921, 8 октября — Вечер С. Родова в клубе «Кузницы» (Там же. С. 179).

1921, 11 октября — Доклад С. Малашкина «Иван Филипченко и пролетарская поэзия» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 182).

1921, 20 октября — В клубе «Кузницы» вечер В. Казина (Там же. С. 190).

1921, 22 октября — Доклад П. Лебедева-Полянского «Пути пролетарской культуры» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 193).

1921, 25 октября — «Вечер героической пролетарской поэзии» в клубе «Кузницы». Выступление А. Оленина (Там же. С. 194).

1921, 27 октября — В клубе «Кузницы» доклад П. Орешина «Город и деревня в пролетарской поэзии» (Там же. С. 196).

1921, 29 октября — Выступление А. Дорогойченко с чтением «феерии» «Раскованный Прометей» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 197).

1921, 3 ноября — На заседании Правления ВАПП обсуждался вопрос о заведующем издательством «Кузницы». «Ввиду работы т. Родова в других организациях» решено с 1 декабря 1921 г. назначить заведующим С. Обрадовича (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 34). В клубе «Кузницы» Н. Ляшко читал поэму в прозе «Солнце, плечи и груз» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 207).

1921, 5 ноября — В клубе «Кузницы» состоялся доклад Я. Гамзы «Пути пролетарской культуры» (Там же).

1921, 11 ноября — Проходит учредительное собрание кооперативного издательства «Кузница». На собрании присутствуют В. Кириллов, М. Герасимов, В. Александровский, Г. Санников, Н. Ляшко, Н. Полетаев, П. Тупиков, С. Родов, М. Волков, С. Обрадович, В. Казин, Е. Нечаев, А. Дорогойченко, А. Новиков-Прибой. Обсуждается вопрос об организации кооператива издательства и книжного дома. Постановлено утвердить всех присутствующих членами кооператива, в правление избрать Н. Ляшко. М. Герасимова, В. Кириллова, С. Родова, Г. Санникова. В президиум избраны В. Кириллов (председатель), М. Герасимов (товарищ председателя), С. Обрадович (секретарь). С. Родов становится заведующим издательства, М. Герасимов — редактором, В. Кириллов исполняет представительские функции. 10% от чистого дохода кооператива решено отчислять в пользу ВАПП (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1. ед. хр. 23, л. 1; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 210).

1921, 15 и 23 ноября — Выступление П. Ярового с чтением драмы «Непримиримые» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 221).

1921, 17 ноября — В клубе «Кузницы» проходит вечер П. Орешина (Там же. С. 224).

1921, 18–22 ноября — II съезд Всероссийского Пролеткульта. В работе съезда от «Кузницы» принимают участие Н. Ляшко, М. Волков, В. Кириллов (Там же. С. 224–226).

1921, 19 ноября — Вечер И. Садофьева и П. Арского в клубе «Кузницы» (Там же. С. 226).

1921, 22 ноября — Доклад А. Маширова-Самобытника «О пролетарской литературе» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 232).

1921, 23 ноября — Вечер поэтов «Кузницы» в Доме литераторов. Я. Гамза делает доклад «Об организации Вселенной», Н. Ляшко читает поэму «Солнце, плечи и груз», В. Казин и Г. Санников читают стихи (Там же. С. 233).

1921, 24 ноября — Доклад О. Брика «Поэтика "Кузницы"» в клубе «Кузницы» (Там же. С. 234).

1921, ноябрь — Выходит № 8 журнала «Кузница». Журнал начинает издаваться как орган ВАПП (Там же. С. 245).

1921, 22 декабря — Вечер С. Клычкова в клубе «Кузницы» (Там же. С. 261).

1921, 27, 29 декабря — Выступления В. Казина и Г. Санникова в имажинистском кафе «Стойло Пегаса» (Там же. С. 269).

1921, 29 декабря — Объединенное заседания Правления ВАПП и издательского кооператива «Кузница». Заслушан доклад о финансовом положении издательства «Кузница». Постановлено вести подготовительную работу по составлению № 10 журнала «Кузница». Решено в честь встречи нового года устроить в клубе «Кузница» выступления поэтов. Вынесено порицание В. Казину и Г. Санникову за выступление в кафе «Стойло Пегаса» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 38).

1922, январь — В издательстве «Кузница» выходят первые книги: М. Волков. Петушок: Рассказ. М., 1922; Н. Ляшко. Ворова мать: Рассказ. М., 1922; С. Обрадович. Окраина: Стихи. М., 1922; С. Обрадович: Капель. Стихи. М., 1922; Е. Нечаев. Песни стеклянщика. М., 1922 (ЛЖР. Т. I. Ч. 2. С. 297).

1922, 28 января — На заседании правления ВАПП и издательского кооператива «Кузница» рассматривался вопрос о ликвидации клуба «Кузницы» «в связи с реорганизацией работы Ассоциации». Постановлено работу буфета ликвидировать с 1 февраля.

Обсуждался вопрос о журнале. Решено печатать № 9 «Кузницы» на бумаге, оставшейся от III серии издательства, IV серию книг отменить (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1. ед. хр. 9, л. 40).

1922, февраль — «Кузницу» выселяют из бывшей кондитерской А.И. Абрикосова, где проходили ее собрания (Тверская ул., д. 33). Последующие заседания проходят по адресу: Староконюшенный пер., д. 33 (ЛЖР. Т. I. Ч. 2. С. 311).

1922, 17 февраля — На заседании правления ВАПП и издательского кооператива «Кузница» рассматривался поднятый на предыдущих заседаниях вопрос о книжном магазине издательства «Кузница». Решено пригласить «спеца — продавщицу-кассиршу», ведение отчетности возложить на М. Волкова, ответственными организаторами назначить Н. Ляшко, В. Кириллова, М. Герасимова, поручить им предпринять меры по изысканию необходимых средств (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1. ед. хр. 9, л. 44).

1922, 26 февраля — Общее собрание членов издательства «Кузница». Доклад Н. Ляшко о финансовом положении издательства «в связи с повышением оплаты труда, вздорожания бумаги, авторского гонорара и пр.». Постановлено обратиться в Госбанк «с просьбой о субсидировании издательства Кузница на сумму 1000000000 руб. золотом» и в Госиздат «с просьбой об оказании содействия в субсидировании издательства Кузница Госбанком» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 2).

1922, 28 февраля — Заседание правления ВАПП и издательского кооператива «Кузница». Рассматривался вопрос «о советском Литературном фронте». Постановлено: «При вхождении в Лит<ературный> фронт группа "Кузница" занимает автономное положение. Входит в блок со всеми указанными группами, кроме группы Боброва». «Ввиду выхода т. Санникова» из «правления Издательства "Кузница"» решено «избрать т. Волкова пятым». Постановлено «вести подготовительные работы и переговоры по выпуску № 10 журнала "Кузница"» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 45; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 336).

1922, 14 марта — В Центральном доме работников просвещения и искусств проходит отчетный вечер «Кузницы» за 1921 г. Доклад делает В. Кириллов, выступают В. Александровский, В. Казин, С. Обрадович, М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Ляшко, Н. Полетаев, С. Родов, Я. Бердников, И. Ерошин. В обсуждении принимают участие Н. Асеев, И. Ерошин, А. Чичерин, С. Малашкин (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 352).

1922, март — Выходит № 9 журнала «Кузница» (Там же. С. 362).

1922, 20 марта — Заседание Правления издательства «Кузница» и редакционной коллегии. Присутствовали: В. Кириллов, М. Герасимов, Н. Ляшко, С. Обрадович. Слушали «об увеличении ссуды из Госбанка издательству. Вви-

ду вздорожания цен на бумагу, труд и авторский гонорар — увеличить сумму ссуды до 300000000». Казначеем назначен Н. Ляшко, распорядителями кредита — В. Кириллов, М. Герасимов. По получении ссуды решено выплатить долги сотрудникам издательства. Обсуждался вопрос о книгах, сданных в издательство: «Дедушкин кузовок» Е. Нечаева и первая книга стихов А. Дорогойченко отданы на рецензию В. Кириллову, «Сломанные заборы» Н. Полетаева приняты к изданию, равно как и «Непримиримый» П. Ярового и «Райское житье» М. Волкова. Ко второму изданию принят сборник М. Герасимова «Вешние зовы» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 3–3 об.).

1922, 24 марта — М. Герасимов, В. Александровский, С. Родов, В. Казин выступают на третьем вечере В. Маяковского «Чистка современной поэзии». Вечер проходит в Большой аудитории Политехнического музея. Маяковский критикует В. Кириллова и В. Александровского, «несомненную талантливость» находит у В. Казина и М. Герасимова. Предлагает на один год оставить их в рядах поэтов (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 362–363).

1922, 3 апреля — Вечер в клубе «Кузницы». П. Яровой выступает с повестью «из жизни духовенства», в обсуждении участвуют В. Кириллов, М. Герасимов, М. Волков, И. Филипченко и др. (Там же. С. 376–377).

1922, 21 апреля — На общем собрании ВАПП рассматривался вопрос «о выработке воззвания к пролетарским писателям». Решено: «Взять в основу проект воззвания, предложенный тов. Кирилловым» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 46).

1922, 28 апреля — В газете «Правда» опубликовано обращение от имени правления ВАПП «Ко всем пролетарским писателям РСФСР». В обращении, составленном В. Кирилловым (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 393), содержится требование к членам ассоциации не состоять «членами других литературно-художественных организаций, союзов и кружков», не участвовать «в органах печати, чуждых пролетарско-коммунистической идеологии», не выступать «на литературных и других вечерах с писателями и поэтами враждебных <...> групп» (цит. по: Там же). Заявлено о чистке, начинающейся в рядах ВАПП. Среди подписавших обращение — «кузнецы» М. Герасимов, И. Филипченко, С. Обрадович, С. Родов, А. Дорогойченко, Г. Санников, Н. Полетаев, В. Казин.

1922, май — В издательстве «Кузница» выходят сборник стихов и поэм В. Александровского «Россыпь огней» и сборник стихов М. Герасимова «Негасимая сила» (Там же. С. 409, 421).

1922, 29 мая — Вечер в клубе «Кузницы». Выступающие — Н. Жуков и В. Цветнов (Там же. С. 420).

1922, 5 июня — В клубе «Кузницы» проходит вечер поэзии М. Артамонова (Там же. С. 429).

1922, 9 июня — Заседание Правления ВАПП. Обсуждался вопрос о поездке за границу В. Кириллова, М. Герасимова, С. Обрадовича, С. Родова, В. Казина, Г. Санникова, И. Филипченко, Н. Полетаева, В. Александровского (об этой поездке В. Кириллов 22 мая 1922 г. ходатайствовал перед А.В. Луначарским, было получено разрешение на командировку, однако без выдачи субсидий — см. ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 416–417). Подчеркивается, что товарищи, желающие ехать, должны позаботиться о средствах на эту поездку (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 48). Командировка так и не состоялась (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 417).

1922, июнь — В издательстве «Кузница» выходит первая книга рассказов Н. Ляшко «Железная тишина» (Там же. С. 446).

1922, 6 августа — На совещании московских пролетарских писателей:

«Слушали. Доклад В. Кириллова о деятельности Ассоциации пролетарских писателей и группы "Кузница" и об отношении к ней партии, Наркомпроса и печати, Госиздата. Приходит к выводу, что существует между названными учреждениями и группой пролетарских писателей — непонимание <1 нрзб.> литературных и политических, с каждым днем ухудшающееся положение пролетарских писателей, ведущее к расколу среди них и распылению.

Предлагает ввиду существующего организационного положения сузить форму организации, как Всероссийскую Ассоциацию. Пересмотреть <...> Литературные декларации Ассоциации. Создать объединение, свободное от всех декларативных положений на основе идеологической, не обязывая своих членов программой» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 485; см. также: РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 50).

1922, 29 августа — Собрание писателей «Кузницы». Слушали: «Об выяснении отношений группы "Кузница" с издательством "Круг"». Постановили: «До тех пор пока не будут выяснены взаимоотношения между "Кузницей" и "Кругом", до того пока "Кузница" не добьется известных условий, позволяющих сохранить самостоятельность, ни один из членов группы "Кузница" не участвует в работе издательства. Отозвать т. Казина из правления "Круга"». В ответ последовало «заявление т. Казина. Считает для себя неприемлемым принятую резолюцию, не считает себя членом "Кузницы"» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 1). В результате для выяснения отношений с издательством «Круг» решено делегировать В. Кириллова и С. Обрадовича (см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 507–508).

1922, 2 сентября — На заседании правления ВАПП заслушан доклад А. Воронского об организации издательства Круг», о его задачах, деятельности и «об отношении издательства "Круг" к группе "Кузница" в связи с привлечением в редакцию "Круга" из "Кузницы" т. Казина». Решено разрешить Казину и другим члена «Кузницы» участвовать в работе издательства «при условии предоставления "Кузнице" возможностей самостоятельного издательского состояния» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 518. См. также: РГАЛИ, ф. 1, ед. хр. 9, л. 51).

1922, до 3 сентября — Образована редколлегия издательства «Кузница», в состав которой вошли В. Кириллов, Н. Ляшко, М. Герасимов, М. Волков, С. Обрадович. «В издательских планах — сборники "Октябрь в пролетарской литературе", сборник статей о пролетарской поэзии и критике, альманах "Кузницы" и др.» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 518–519).

1922, 4 сентября — На вечере в «Кузнице» выступает П. Низовой с чтением повести «Пути моего духа». ВАПП и группа «Кузница» подают в Секретариат ЦК РКП(б) просьбу о субсидии для издания журнала (Там же. С. 519).

1922, 5 сентября — В клубе «Кузницы» проходит учредительное общее собрание Коммунистического объединения художников слова, секретарем которого становится Г. Санников. В Оргбюро вошли В. Кириллов, Г. Санников, Н. Ляшко и др. Цель создания объединения — творческая взаимопомощь, «обследование методов художественного творчества, опирающегося на теорию исторического материализма», «содействие возрождению революционно-марк-

систской критики», выявление молодых дарований «в трудовых массах» и всесторонняя их поддержка (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 521).

1922, 11 сентября — На вечере в клубе «Кузницы» выступают С. Обрадович, И. Катаев, И. Лукашин (Там же. С. 525).

1922, 14 сентября — Политбюро ЦК РКП(б) рассматривает просьбу «Кузницы» о субсидии для журнала (Там же. С. 519).

1922, 25 сентября — В клубе «Кузницы» М. Герасимов читает «Электропоэму» (Там же. С. 540).

1922, 27 сентября — По докладу В. Кириллова и М. Герасимова малый Совнарком выдает «Кузнице» из резервного фонда «субсидию в размере 80 млн. руб.» (Там же. С. 519).

1922, 2 октября — На вечере в клубе «Кузница» выступают А. Новиков-Прибой с повестью «Подводники», Н. Степной, А. Михайлов (Там же. С. 551).

1922, 5 октября — На заседании правления издательства «Кузница» обсуждали вопрос о найме в аренду дачи для членов ВАПП и кооператива, о размере гонорара и уплате за печатающиеся в настоящий момент издания, о распределении авторов по категориям, об авансах и т. д. (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 5).

1922, 6 октября — На заседании правления издательства «Кузница» обсуждался вопрос «о паях в акционерном обществе по распространению книг» (постановлено «приобрести для издательства 8 паев»), о распространении книг, покупке бумаги, ремонте сарая под склад, о рекламе (решено «составить текст проспекта», отпечатать его в количестве 500 экз., причем 50 «наклеить на картон для развески в книжных магазинах». Приняты к изданию: «Герасимов — Стихи, Электропоэма, Ляшко — Радуга, рассказы». «Об издании Альманаха. Утвердить и начать приемку материала». Обсуждался вопрос о председателе правления (утвержден М. Герасимов) и товарище председателя (утвержден В. Кириллов). Решено также купить пишущую машинку (Там же, л. 6–6 об.).

1922, 12 октября — На заседании правления издательства «Кузница» вновь обсуждался вопрос о закупке бумаги, о договорах в типографию, а также об «Альманахе». Постановлено: «основное в содержании» Альманаха — «отражение современности»; альманах назвать «Кузница», «сбор материала поручить тов. Ляшко» (Там же, л. 7).

1922, 16 октября — На вечере в «Кузнице» выступают В. Казин с чтением стихов и А. Платонов с рассказом «из эпохи Гражданской войны» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 564).

1922, 17 октября — На заседании правления ВАПП (присутствовали Н. Ляшко, С. Родов, М. Герасимов, М. Волков, В. Кириллов) обсуждается «заявление тов. Малашкина о выходе из членов» в связи с его конфликтом с В. Кирилловым. Постановлено отклонить заявление «ввиду необоснованности мотивировки» и «пригласить тов. Малашкина на расширенное заседание Правления, для выяснения его отношений к ассоциации в связи с его заявлением» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 52). Протокол подписан только четырьмя из присутствовавших: Н. Ляшко, М. Герасимовым, М. Волковым, В. Кирилловым. Подпись С. Родова отсутствует.

В тот же день (по всей вероятности, после заседания правления ВАПП) состоялось заседание правления издательского кооператива «Кузница». Присутствовали М. Герасимов, Н. Ляшко, М. Волков, В. Кириллов. Обсуждался

вопрос «о выдаче аванса» авторам, «о втором издании книги “Цветы труда” — сборник Ляшко, Казина, Санникова». Постановлено: «Во избежание параллелизма в группе “Кузница” — выпуск сборников отдельных групп членов “Кузницы” признать принципиально недопустимым. Сборники должны издаваться исключительно общие для всей группы»; сборник «Цветы труда выпустить в расширенном объеме, включив в него и других авторов, по усмотрению редакционной коллегии».

Обсуждался вопрос «о скамейках для клуба» «Кузницы». Постановлено: «Заказать 8 скамеек, размером 9 аршин». Решено проводить заседания правления еженедельно в понедельник с 3 до 5 часов (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 8–8 об.).

1922, 20 октября — На расширенном заседании Правления ВАПП (В. Кириллов, С. Обрадович, М. Герасимов, Г. Санников, В. Казин, Н. Ляшко, В. Александровский, А. Дорогойченко, А. Волков, И. Филипченко, С. Родов) рассматривался вопрос о вхождении в правление Союза писателей, сделанное незадолго до этого самим союзом. Постановлено: предложение отклонить «ввиду того, что идеологическая основа работ Ассоциации пролет<арских> писателей и Союза писателей расходится». Рассматривалось и «заявление т. Малашкина о выходе из Ассоциации». Постановлено: «Разобрав заявление т. Малашкина и объяснение т. Кириллова считать инцидент личным, а по существу затронутых т. Кирилловым вопросов о поведении Малашкина как члена Ассоциации разобрать в присутствии т. Малашкина на сл<едующем> собр<ании>».

Слушали также доклад В. Кириллова «об юбилее союза пролетарских писателей». Постановили: Выпустить однодневную газету, связав ее с Октябрьской годовщиной и с юбилеем союза п<ролетарских> п<исателей>». Вместе с В. Кирилловым, который, по постановлению правления ВАПП от 17 октября, был командирован в качестве представителя на заседание Петроградской ассоциации пролетарских писателей «Космист», решено послать еще И. Филипченко (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 53; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 568).

В тот же день проходит заседание правления издательского кооператива «Кузница». Обсуждался вопрос о командировочных для В. Кириллова и И. Филипченко, об авансах для авторов издательства (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 9).

1922, 23 октября — На вечере в «Кузнице» выступают Г. Коренев и С. Огурцов с чтением стихов, К. Хохлов с чтением рассказов (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 571).

1922, 26 октября — На заседании Политбюро ЦК РКП(б) в связи с вопросом о Пролеткульте (поэтапный перевод его на самофинансирование) поднимался вопрос и о «бюджете “Кузницы”». Постановлено «обязать <...> тов. Воронского» «дать заблаговременно информацию» по «Кузнице» (Там же. С. 575).

1922, 28 октября — В. Кириллов выступает на вечере пролетарской поэзии в Петрограде, прошедшем в 1-м Медицинском институте (Там же. С. 577).

1922, 30 октября — На вечере в «Кузнице» выступают Г. Санников с поэмами «Корабли» и «Железное восстание» и Б. Леви с рассказом «Где выход?» (Там же. С. 580).

1922, 4 ноября — Члены «Кузницы» выступают на диспуте «Пролетарские писатели и литература» в Политехническом музее (Там же. С. 586).

1922, начало ноября — К пятилетию Октябрьской революции и годовому юбилею ВАПП выпущена однодневная газета «Кузница» со статьями И. Филипченко, Н. Ляшко и др., стихами С. Обрадовича, М. Герасимова, Г. Санникова, Г. Кириллова и др. (Там же. С. 590–591).

1922, 10 ноября — На заседании правления ВАПП рассматривалось заявление Н. Ляшко «об освобождении его от работы по Правлению и по издательству “Кузницы”». Постановлено: «Признавая большую и полезную деятельность т. Ляшко по Ассоциации, выразить ему полное доверие. Заявление его об освобождении от работы не удовлетворять», а дать ему помощника. Рассматривался вопрос «об издательской деятельности и Съезде». Постановлено: «Обратиться в прессе с воззванием ко всем пролет<арским> писателям о имеющихся возможностях по издательству». Решено 1 мая «созвать Всероссийский съезд, использовав для созыва материальные возможности всех заинтересованных учреждений и организаций, как то Наркомпроса, Пролеткульта и др.». В клубе «Кузницы» нужно «поставить телефон и помещение оборудовать, поручив эту работу Правлению Ассоциации». На литературных собеседованиях следует «установить дежурство чл<енов> Правления. Устраивать доклады и выставлять официальных критиков». Для клуба решено заказать портреты «Пушкина, Горького, Верхарна, Уитмена, Некрасова, Белинского, Дицгена, К. Маркса, Н. Ленина, Алексеева; картину Менье “Труд”», а также знамя.

Кроме того, обсуждался вопрос «О поступках Александровского, компрометирующих Ассоциацию». Постановлено: «Ввиду того, что т. Александровский давно не принимает никакого участия в работе Ассоциации, считать его выбывшим из Правления ВАПП». Решено также рассылать издания «Кузницы» «всем ответственным работникам» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 54–54 об.; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 592).

1922, 13 ноября — На заседании правления издательского кооператива «Кузница» рассматривался вопрос «об увеличении с 15 ноября цен на книги издательства». Постановлено: увеличить цены на 100 %. Жалование сотрудникам издательства с 1 ноября увеличить на 50%. Книгу А. Макарова «Весенний сплав» сдать в печать (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 11). Вечером в клубе «Кузницы» выступает А. Демидов с чтением повести «На шахте» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 594).

1922, 14 ноября — Заседание Правления и членов ВАПП. Заслушан доклад В. Кириллова о деятельности Правления ВАПП. Рассматривались издательские вопросы, вопрос о «юбилее объединения пролет<арских> писателей “Кузница”». Отдельно обсуждались предложения С. Родова:

«1. поставить в Ассоциации и “Кузнице” доклады о худож<ественной> и идеолог<ической> работе.

2. Созывать общее собрание “Кузницы” раз в неделю.

3. Раз в 2 недели созывать собрание членов Асс<оциации>.

4. Раз в 2 недели соб<ирать> Правление Асс<оциации>

5. Выяснить отношения о вступлении писателей в “Кузницу”.

6. Устроить ряд выступлений с докладами.

7. Выяснить вопрос о журнале.

8. Выяснить вопрос юридический об Изд<ательст>ве».

В постановлении общего собрания указано на необходимость исправить упущения в организационной работе Правления и привлечь в него новых членов.

Обсуждается «заявление т. Герасимова о выходе из членов Правления и редакции журнала “Кузница» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 56–56 об.; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 594).

1922, середина ноября — В издательстве «Кузница» выходит сборник стихов Н. Полетаева «Сломанные заборы» (на титуле — 1923 г.) (Там же. С. 602).

1922, 20 ноября — На заседании правления издательского кооператива «Кузница» обсуждается вопрос о продажной цене на книгу Полетаева (290 руб. за экземпляр). Решено сдать в набор книгу Г. Санникова «Под грузом». Приняты к печати повести Ф. Гладкова. Книгу М. Артамонова решено отклонить «как не подходящую идеологически». Слушали также «информацию Обрадовича об отказе 19-й Госуд<арственной> типогр<афии> принимать в набор рукописи до 1 января 1923 г.» Постановили: «Принять к сведению и поручить тов. Обрадовичу переговорить с Армянской типографией». Решено также заказать полки для книг в сарае, где располагается склад издательства, и клубе «Кузницы» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 13)

1922, 24 ноября — В Доме печати В. Брюсов делает доклад «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (символизм, футуризм, пролетарская поэзия)». В числе выступивших после доклада с чтением стихов В. Кириллов и В. Казин (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 600).

1922, 28 ноября — На заседании правления издательского кооператива «Кузница» рассматривался вопрос «о переиздании рассказов Лазарева-Темного». Постановлено: «Поручить Н.Н. Ляшко справиться 1) у Присяжн<ого> поверн<ного> о наследственном праве на гонорар, в случае, если у наследников Темного окажется завещание, 2) Навести справки в Госиздате о количестве оставшихся экз<емпляров> от 1-го издания». Слушали также «об издании книги рассказов Бибика». Решено: «Поручить Н. Ляшко переговорить с Кабинетом для научных занятий при Румянцевском музее и пригласить машинистку для переписки рассказов из старых изданий. Для этой цели ассигновать 2000000000 руб». Книгу В. Александровского «Зовы солнца» с рядом замененных стихов постановлено принять к изданию и сдать в набор.

По вопросу «о фиксировании суммы на ремонт дачи» постановлено: «Утвердить общую сумму не более 35000000000 руб.»

Утвержден рисунок печати для Издательства, а также макет обложки книги С. Обрадовича (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 12).

1922, 4 декабря — На заседании правления издательства «Кузница» рассматривался вопрос «о принятых книгах к изданию и утвержденных редакционной коллегией» Среди книг, сдаваемых в набор, сборник В. Кириллова «Отплытие», сборник рассказов Н.А. Лазарева-Темного. В. Кириллов делает отчет о своей поездке в Петроград по делам ВАПП (Там же, л. 14). В клубе «Кузницы» выступают Ф. Гладков и А. Веселый (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 613).

1922, 6 декабря — На заседании правления группы «Кузница» обсуждался вопрос об избрании представителя «Кузницы» в группу «Твори», которая на собрании, состоявшемся 3 декабря, решила войти в ВАПП и проводить свои занятия в помещении клуба «Кузницы» (представителем избран В. Кириллов),

и представителя группы «Твори» в «Кузницу». М. Герасимов сделал доклад «о положении издательского дела» кузнецов и истребовании необходимой для его ведения ссуды (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 2).

1922, 1-я декада месяца — Вышел сборник стихотворений и поэм С. Обрадовича «Город» (на титуле — 1923 г.) (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 622).

1922, 7 декабря — На вечере пролетарской поэзии в студенческом клубе МГУ с докладами о пролетарской литературе и буржуазных группировках выступают С. Родов и И. Филипченко. Стихи читают «кузнецы» В. Александровский, Н. Полетаев, Г. Санников, В. Казин, В. Кириллов, М. Герасимов, С. Обрадович (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 615).

В журнале «Молодая гвардия» проходит собрание группы пролетарских писателей. Помимо членов групп «Молодая гвардия» и «Рабочая весна» присутствуют кузнецы А. Дорогойченко, С. Малашкин, С. Родов. Принимается решение создать группу пролетарских писателей «Октябрь» (Там же. С. 614).

1922, 8 декабря — На совместном заседании правления ВАПП и группы «Твори!» постановлено принять ее в ВАПП «на правах автономной группы», предоставив ей право пользования помещением клуба «Кузницы» в свободные от собраний и вечеров ассоциации дни (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 57; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 618).

1922, 10 декабря — В «Рабочей газете» появляется коллективное письмо «К разложению “Кузницы”», подписанное С. Малашкиным, С. Родовым, А. Дорогойченко, Г. Кореневым, А. Безыменским, А. Тарасовым-Родионовым, А. Жаровым, Ю. Лебединским, А. Веселым, А. Соколовым, А. Исбахом, Н. Кузнецовым, Г. Лелевичем, Г. Шубиным, И. Дорониным. В письме заявлено: «Группа пролетарских писателей “Кузница” <...> в последнее время обратилась <...> в немногочисленный, замкнутый кружок товарищей, большая часть которых заинтересована в дальнейшем росте пролетарской литературы лишь постольку, поскольку это соответствует их личным литературным интересам, далеко не совпадающим с задачами развивающейся борьбы пролетариата на идеологическом фронте». «Кузница» тормозит «развитие свежих, молодых сил пролетарской литературы», в связи с чем «часть нижеподписавшихся заявляет о своем выходе из “Кузницы” и вместе с другими пролетарскими писателями, подписавшими настоящее заявление, образует группу пролетарских писателей “Октябрь”, каковая ставит своей ближайшей целью укрепление коммунистической линии в пролетарской литературе и организационное укрепление всероссийской и московской ассоциации пролетарских писателей» (Цит. по: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 616). Под основным текстом письма следует краткое заявление С. Малашкина, С. Родова, А. Дорогойченко: «Считаем свои долгом перед партией и Советской Властью заявить, что никакой ответственности за идеологическое направление и практическую деятельность издательства писателей “Кузница” нести не можем» (Цит. по: РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 60).

1922, 11 декабря — Заседание правления группы «Кузница» (присутствовали М. Герасимов, Н. Ляшко, В. Кириллов, М. Волков, С. Обрадович, В. Александровский, Н. Полетаев). Рассматривалось «заявление Родова о выходе из членов группы». Постановлено: «Удовлетворить». Обсуждался вопрос «о приеме вновь в члены “Кузницы”, вследствие циркулирующих слухов об

ограничении приема». Постановлено: «Заявить, что прием в члены не ограничивался» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 3).

В тот же день состоялось заседание правления ВАПП, на котором присутствовали все поименованные в протоколе заседания правления «Кузницы» лица, а также И. Филипченко. Рассматривался вопрос об опровержении на письмо в «Рабочей газете». Текст был принят в редакции В. Кириллова, было постановлено послать его в редакции «Известий», «Правды», «Рабочей газеты», «Рабочей Москвы». По поводу выступления в «Рабочей газеты» С. Родова и А. Дорогойченко «против группы “Кузница”» в протоколе записано: «Обсудив поступок данных товарищей, вносящих дезорганизацию в работу Ассоциации, постановили признать идеологическую линию “Кузницы” правильной, а названным товарищам поставить на вид, что в случае повторения в дальнейшем подобных выступлений будут считаться самоисключенными из Ассоциации» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 58; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 620–621).

1922, 12 декабря — Коллективное письмо «К разложению “Кузницы”» опубликовано в газете «Правда». Члены «Кузницы» В. Александровский, М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, Г. Санников выступают на Вечере современной поэзии в Доме печати, проходящий под председательством В. Брюсова (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 622).

1922, 13 декабря — На общем собрании группы «Твори!» принята резолюция по поводу письма «К разложению “Кузницы”» и выхода С. Родова и А. Дорогойченко из членов «Кузницы». Группа выражает возмущение содержанием коллективного письма, видя в нем «средство, граничащее с демагогией и дающее лишний козырь в руки врагов пролетарской литературы», подчеркивает, что мнение вышедших членов «не является мнением коммунистической фракции “Кузницы”», однако, считаясь с образованием группы «Октябрь», посылает своих представителей и в эту группу (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 61).

1922, 16 декабря — На заседании правления издательства «Кузницы» обсуждался вопрос «о совместном издательстве с “Московским Рабочим”». Постановлено: «Обсудить предложения представителей Издательства “М<осковский> Рабочий”», «заключить договор на 3 года на издания худож<ественной> пролетарской литературы за полной ответственностью группы писателей “Кузницы” с ее редакцией. Ежегодно “Москов<ский> раб<очий>” обязуется выпускать не менее 200 печ. листов. Предложить издать готовый материал для “Альманаха”».

Обсуждался вопрос «о сборнике для Издательства Френкеля в Берлине — пролетарский Альманах для перевода на немецкий язык». Постановлено: «Собрать материал в течение недели. Поручить Герасимову и Кириллову» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 15).

На вечере пролетарской поэзии в Студенческом клубе МГУ выступают поэты «Кузницы»: И. Филипченко (с докладом), В. Кириллов, В. Казин, Г. Санников, М. Герасимов, С. Обрадович, В. Александровский с чтением стихов (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 626).

1922, 17 декабря — В газете «Труд» помещено письмо правления ВАПП и группы «Кузница», опровергающее нападки на ассоциацию и деятельность группы: «Обвинения “Кузницы” в том, что она тормозит развитие свежих

молодых сил пролетарской литературы, в высшей степени комичны. Факты издательской деятельности говорят обратное <...> никакого развала "Кузницы" не было и нет. Налицо лишь отпадение от "Кузницы" двух человек, не сумевших выявить себя» (Цит. по: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 626).

1922, 18 декабря — На вечере в клубе «Кузница» выступают И. Филипченко (со вступительным словом), «американский поэт и член Коминтерна К. Мак-Кей (доклад и стихи» (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 627), а также В. Александровский и М. Герасимов с чтением стихов.

1922, 22 декабря — На собрании группы «Кузница» рассматривались вопросы «об Антологии Кузницы для заграничного издания» (по предложению М. Горького) и «об Альманахе». Ввиду непомещения в «Рабочей газете» протеста «Кузницы» против коллективного письма «К разложению "Кузницы"», решено «делегировать для объяснения т. Санникова и Александровского». По докладу В. Кириллова о ВАПП решено поставить на следующем собрании вопросы «об укреплении "Кузницы"» и «о дисциплине». В члены «Кузницы» принят Ф. Гладков. Для «ознакомления с кружком "Рабочая весна"» и «Коллективом рабоче-крестьянских писателей» решено послать в первый В. Александровского, во второй — Н. Ляшко. Книгу Г. Санникова «Под грузом» постановлено печатать «в две краски». По вопросу о «киоске на Всер<оссийском> съезде Советов и присутствии» на нем постанолено: Поручить т. Санникову переговорить с т. Енукидзе. Организовать киоск со скидкой 30%» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 4–4 об.; см. также: ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 630).

1922, 26 или 27 декабря — Члены «Кузницы» И. Филипченко, М. Герасимов, Г. Санников и В. Кириллов выступают на вечере пролетарской поэзии в Коммунистическом университете национальных меньшинств Запада (ЛЖР. Т. 1. Ч. 2. С. 635).

1922, 29 декабря — На заседании группы «Кузницы» и правления издательства «Кузница» обсуждается «предложение об организации вечера конструктивизма». Постановлено: «Отклонить». Ко второму изданию принимается «Эра славы» И. Филипченко. К изданию принят сборник М. Герасимова «Цветы под огнем». В группу принят поэт А. Макаров. Разбирается поведение В. Александровского. Постановлено: «Предупредить т. Александр<овского>, что в случае повторения скандала, буйства и избиения жены он будет исключен из "Кузницы", о чем будет опубликовано в прессе»; «ввиду предложения ред<акции> "Правды" об отправке в санаторий "Берлин" тов. Александровского, выяснить практически», на время его лечения «принять меры к обеспечению его семьи», «переговорить с редакцией "Правды" о приписании Александровскому комнаты».

Заслушана «резолюция общего собрания группы "Твори" по вопросу о выходе из Кузницы 2 членов и образовании "Октября"» (резолюция от 13 декабря 1922). Принята «к сведению» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 6).

1923, начало января — Члены «Кузницы» выступают на вечере пролетарской поэзии в Социалистической академии (читают стихи Г. Санников, В. Кириллов, В. Александровский, М. Герасимов). М. Герасимов, В. Кирилов, Н. Полетаев, В. Александровский выступают перед пекарями пекарни № 12. Г. Санников и В. Александровский выступают на Пречистенских курсах («Известия», 11 янв. 1923).

1923, 5 января — Заседание правления «Кузницы». Участвуют В. Кириллов, М. Герасимов, С. Обрадович, В. Бахметьев, А. Новиков-Прибой, М. Волков, И. Филипченко, А. Макаров.

Обсуждается вопрос о рассылке изданий «Кузницы» «для отзывов в редакции журналов и газет». Решено: «Разослать: в "Известия ВЦИК", "Правда", "Рабочая Москва", "Рабочая газета", "Красная новь", "Молодая гвардия", "Русская книга", "Красная нива", "Горн", "Красный журнал", "Сибирские огни", "Коммуна" (Самара), "Журналист", "Труд", "Печать и Революция", "Новая книга", "Понизовье", "Красная газета", "Г<ородская> Коммуна" (Воронеж), "Агитпроп ЦКРП" по 2 экз., ЦКРП: Троцкому, Ленину, Куйбышеву, Сталину, Молотову, Бухарину, Осинскому.

Критикам: Лебедеву-Полянскому, Фриче, Львову-Рогаческому, Кубикову, Когану, Брюсову, Сакулину, Богданову, Плетневу, Воронскому, Аросеву, Луначарскому, Клейнбут».

Решено обмениваться изданиями с издательствами «Красная Новь», «Молодая гвардия», «Новая Москва», «Московский рабочий».

Обсуждается «предложение тов. Бахметьева от Пресс-бюро при ЦКРП для представления материалов для провинциальной печати». Постановлено: «Назначить для связи тов. Волкова, а временно до его отъезда Н. Ляшко». Рассматривается «предложение культ<урного> Отдела ВЦСПС работать по составлению художественных очерков, посвященных героям труда. Принимают ведение работ: т. Ляшко, Бахметьев, Волков, Обрадович, Санников, Макаров, Кириллов».

Рассматривается вопрос «о выступлении на вечере в Объединенном клубе 2-го Московского университета 8 января 1923 (будут выступать Н. Ляшко, М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Полетаев, С. Обрадович), «о понедельниках "Кузницы"» (постановлено: «Начать с 13/I. Выступает тов. Филипченко с докладом о пролетарской критике»).

Обсуждается «доклад т. Ляшко о художественной работе на заводах и фабриках для изучения и отражения в произведениях». Решено «принять энергичное участие».

Обсуждается предложение издательства «Земля и фабрика» составить сборник «Кузницы». Постановлено: «Поручить переговоры т. Бахметьеву, Ляшко».

Обсуждается вопрос «об Альманахе "Кузница"»: «Последний срок для сдачи материала неделя от с<его> ч<исла>».

Решено собирать библиотеку «Кузницы», для чего предполагается «заказать шкаф», библиотекарями назначить В. Бахметьева и Н. Ляшко (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 11–11 об.).

1923, 19 января — Группа «Октябрь» созывает совещание пролетарских писателей, не вошедших в какие-либо группировки, «по вопросу о современном положении и дальнейших путях пролетарской литературы» (Известия. 18 янв. 1923). С. Родов делает доклад о современном положении пролетарской литературы и работе группы «Октябрь». Принимается резолюция о необходимости образования московской ассоциации пролетарских писателей. Выбрано бюро для созыва первой конференции пролетарских писателей Москвы, на котором должен быть принят устав и основные положения деятельности ассоциации. Постановлено созвать конференцию не позднее 1 марта, в состав Оргбюро ввести по два представителя от групп пролетарских писателей,

в том числе «Кузницы», «Молодой гвардии», «Рабочей весны» и др. («Известия», 26 янв. 1923).

На заседании правления издательского кооператива «Кузница» рассматривался вопрос об увеличения жалованья сотрудникам издательства на 100% с 1 января 1923 г. (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 23, л. 16).

1923, вторая половина января — Члены группы «Кузница» выступают в бывшем университете Шанявского: В. Кириллов с докладом о пролетарской поэзии; В. Александровский, А. Макаров, М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович читают стихи, Н. Ляшко — рассказ «Радуга». Выступление «кузнецов» проходит и в литературном кружке при фабрике Шрадера: В. Кириллов делает доклад о пролетарской поэзии, М. Герасимов, В. Александровский, Г. Санников читают стихи, Н. Ляшко — рассказ «В кандалах». В клубе «Кузницы» проходит очередное собеседование, на котором выступают со стихами Г. Щербаков и В. Александровский («Известия», 24 янв. 1923).

1923, 26 января — На заседании группы «Кузница» обсуждалось «предложение представителей гр<уппы> “Октябрь” о совместном протесте против ж<урнала> “Прожектор” при “Правде” по поводу невключения некоторых членов “Октября” и “Кузницы” в число сотрудников». Постановлено: совместный протест не предъявлять, а самостоятельно «запросить редакцию о причинах письменно и предложить включить всех членов “Кузницы”, иначе выйти из состава сотрудников»

Рассматривался вопрос «о совместном заседании» групп «Кузницы» и «Октябрь»: «Определенных решений не принято», постановлено «предложить каждому члену принять данное обстоятельство к сведению.

Группе “Октябрь” предоставить действовать по их усмотрению».

В связи с устроенным 19 января группой «Октябрь» совещанием писателей, не входящих в пролетарские группировки, постановлено: «Писателей, стоящих вне группировок и не зарегистрированных в Всероссийск<ой> Ассоциации Пролетарских писателей, пролетарскими писателями группа “Кузница” не считает и в никакие соглашения входить с ними не может» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 12).

1923, 28 января — Литературный диспут между пролетарскими поэтами и футуристами, устроенный клубным отделом Свердловского университета (в помещении бывшего университета Шанявского). От футуристов выступали С. Третьяков, О. Брик и Галуа. От группы «Октябрь» — С. Родов, А. Безыменский, А. Дорогойченко, Г. Лелевич, А. Жаров. От «Кузницы» — И. Филипченко, В. Александровский, Г. Санников, М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович. Основной доклад делал И. Филипченко, содоклад — С. Третьяков. Диспут шел 6 $^1/_2$ часов. По замечанию В.Л. Львова-Рогачевского, принимавшего участие в мероприятии, «это был не диспут, а сплошное объяснение в любви пролетарским писателям со стороны футуристов» («Правда», 11 февр.; см. также: «Правда», 27 янв.).

1923, февраль — В клубе «Кузницы» выступали В. Кириллов (поэма «Маскарад», А. Макаров, «бурятский поэт Домбинов» (стихи и «Легенда о Байкале»), А. Дорохов (повесть «Колчаковщина»), Г. Санников (поэма «Когда мы, мертвые, пробудились», А. Неверов (фрагменты повести «Ташкент — город хлебный») («Известия», 4, 18, 25, 27 февр.). На вечере, в котором участвовали Санников и Неверов (состоялся 12 февраля), «присутствовали члены Комин-

терна Клод Мак-Кей и Чарльз Эшли» (Известия. 27 февр.). «Кузнецы» выступали и на Трехгорном пивоваренном заводе (И. Филипченко с докладом о пролетарской поэзии, Г. Санников, С. Обрадович, Н. Полетаев, М. Герасимов читали стихи, А. Неверов и Н. Жуков — прозаические произведения).

1923, 9 февраля — Проходит заседание Правления ВАПП совместно с представителями группы «Октябрь» и сформированного по инициативе последней Оргбюро по созыву конференции пролетарских писателей г. Москвы. Присутствуют: В. Кириллов, М. Герасимов, С. Обрадович, М. Волков, Н. Ляшко, В. Плетнев, А. Кречетов, А. Дорогойченко, А. Макаров, П. Низовой, А. Новиков-Прибой, Ф. Гладков, Б. Леви, С. Родов, И. Филипченко, Н. Полетаев, Г. Санников, Г. Коренев.

«1. Слушали. О конференции Московских пролет<арских> писателей и об Оргбюро, возникшем помимо Ассоциации пролет<арских> писателей (Плетнев, Дорогойченко и др.). 1. Занести по просьбе т. Родова. Заявление Кириллова о том, что при выборах в Оргбюро будет уделено больше мест группе "Кузница" как группе наиболее активно выявившихся пролет<арских> писателей. 2. Заявление представителя "Раб<очей> весны", что в случае непредставления места ей в Оргбюро будет доказывать, что работа группы "Р<абочей> весны", выступления по районам и пр. подтверждают право на место в Оргбюро. 3. Заявление тов. Дорогойченко о том, что Оргбюро существует и считает себя правомочным и в случае недоговоренности будет продолжать работу».

Предложение В. Плетнева за равенство в Оргбюро представителей групп не проходит (6 голосов — за, 7 — против, предложение В. Кириллова о персональном выборе представителей получает 7 голосов (против — 6). Предложение «о персональном выборе при условии равенства представителей групп» не принимается (5 — за, 8 — против).

После этого В. Плетнев, С. Родов, Б. Леви, А. Дорогойченко покидают собрание.

Решено взять инициативу проведения Московской конференции пролетарских писателей на себя, назначив ее на 28 февраля; выбрать в Оргбюро из Правления ВАПП 3-х человек: Г. Санникова, М. Герасимова, И. Филипченко. Другим группам пролетарских писателей предложено выдвинуть в Оргбюро по 1 представителю. Обсуждается повестка дня конференции:

«1. Текущий момент и задачи пролетарской литературы
2. Доклады Ассоциации и групп "Кузница", "Твори" и др. групп.
3. Формальное устремление, развитие и методы пролетар<ской> литературы
4. Издательская деятельность
5. Организационные вопросы.
6. Текущие дела» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 67–67 об.).

1923, 11 февраля — В газете «Правда» опубликовано сообщение о заседании Правления ВАПП, состоявшемся 9 февраля, и о принятом «по инициативе группы "Кузница"» решении «созвать на 28 февраля Московскую конференцию пролетарских писателей». В целях организации «распыленных пролетарских сил» решено пригласить на конференцию и пролетарских поэтов Петрограда А. Маширова-Самобытника, И. Садофьева, Я. Бердникова, А. Крайского, а также беллетристов С. Семенова и В. Иванова. (28 февраля конференция созвана не была.)

1923, 17 февраля — На вечере поэтов, проходящем в помещении Клуба общества бывших политкаторжан (Большой Харитоньевский пер., д. 2) выступают поэты «Кузницы»: М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Ляшко, С. Обрадович, Г. Санников, И. Филипченко и др. («Правда», 17 февр. 1923).

1923, 1 марта — Проходит заседание правления ВАПП. На заседании присутствуют члены петроградской группы «Космист» И. Садофьев и С. Семенов. Рассматривается «вопрос о Московской конференции пролетарских писателей». «Признавая, что при создавшемся положении предполагаемая Московская конференция пролетарских писателей может привести к декларированию раскола среди пролетарских писателей», постановили: «в создавшихся условиях Московской Конференции не созывать», а «подтвердить постановление Правления Всероссийской Ассоц<иации> Пролет<арских> писат<елей> от ноября месяца 1922 <...> о созыве Всероссийского Съезда пролет<арских> писат<елей>» на 1 мая 1923 г. При этом «до объявленного Съезда пролет<арских> писат<елей>» Правление ВАПП должно «провести подготовительное совещание пролет<арских> писателей в Москве под лозунгом “единого фронта пролетарских писателей против буржуазной литературы”».

Утверждено Оргбюро по созыву Съезда в составе В. Кириллова, И. Садофьева, И. Филипченко, М. Герасимова, А. Маширова-Самобытника, Г. Санникова и С. Семенова.

На заседании обсуждается и вопрос о членах ВАПП С. Родове и А. Дорогойченко. Постановлено: «за дезорганизаторскую деятельность, ведущую к расколу единого фронта пролетарских творческих сил», объявить им «порицание с предупреждением, что подобные действия ставят их вне рядов Ассоциации» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 72).

Вечером в клубе «Кузницы» проходит открытое заседание группы с участием И. Садофьева и С. Семенова («Известия», 1 марта).

1923, 5 марта — На очередном собеседовании в клубе «Кузницы» выступают Г. Санников («Гимн могил» из цикла «Мертвые повелевают») и А. Каргополов (повесть «Земной тряс»). («Известия», 4, 29 марта).

1923, 6 марта — В газете «Известия» опубликовано сообщение о решениях, принятых на заседании правления ВАПП 1 марта 1923 г.

1923, 9 марта — На заседании Правления издательства «Кузница» и членов групп «Кузница» и «Твори» слушали доклады В. Кириллова «о состоянии Издательства в отношении печатающихся книг и рукописей, просмотренных редакционной коллегией», и М. Герасимова «о состоянии средств и дальнейших возможностях Издательства». Постановлено: «Просить в соответствующих учреждениях средства на удешевление пролетарской литературы, т<ак> к<ак> высокая цена является обременительной для рабочего читателя, также и на расширение издательства. Поручить выполнение тов. Герасимову и Кириллову». Обсуждались вопросы «об издании критических сборников Пролетарской литературы», «об образовании фонда вспомоществования Пролетарским писателям», «о кандидатах в члены “Кузница”», «о выступлении на вечере в Богородском фабричном районе» (определены выступающими М. Герасимов, В. Кириллов, Г. Санников, В. Александровский, Н. Ляшко, В. Бахметьев»), «об Альманахе “Кузница”, переименованном Изд<ательст>вом на другое название» (решено «принять к сведению, выразить протест»).

По поводу предложения Союза поэтов делегировать представителя на заседание Оргбюро по созыву съезда писателей постановлено: «представителей не посылать». По поводу «конференции Пролетарских писателей, созываемой группой “Октябрь”» постановлено: «внести в ВАПП предложение созвать предварительное совещание на 15 апреля. На конференцию, созываемую “Октябрем”, представителя не посылать, а поручить тов. Филипченко заявить о совещании и съезде».

Рассматривался вопрос «о собеседованиях» в клубе «Кузницы». Решено: «признать обязательным присутствие всех членов “Кузницы” и выступление их в дискуссии. 12/III — собеседование по случаю праздника февральской революции отложить; 19/III — выступают: тт. Бахметьев, Александровский» (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 13–15).

1923, до 18 марта — Диспут в Доме печати о путях развития пролетарской литературы. От «Кузницы» с докладами выступают М. Герасимов и В. Кириллов, от «Октября» — С. Родов и Г. Лелевич. «Доклады сводились к обрисовке взаимоотношений обеих групп пролетарского творчества». В прениях участвовало 10 человек, в заключение председательствующий И. Вардин «указал на необходимость создания единого пролетарского фронта» («Известия», 18 марта).

1923, 15 марта — Открывается 1-я конференция пролетарских писателей г. Москвы, созванная по инициативе группы «Октябрь». Представители Правления ВАПП, групп «Кузница» и «Твори» (В. Кириллов, Г. Санников, Н. Афрамеев) выражают протест против действий группы «Октябрь», предлагают считать конференцию недействительной и покидают зал. С. Родов делает доклад «Современный момент и задачи пролетарской литературы». Конференция постановляет создать Московскую ассоциацию пролетарских писателей, приняв в качестве ее платформы идеологическую и художественную платформу группы «Октябрь». В правление МАПП избираются В. Плетнев, С. Родов, Г. Лелевич, А. Соколов, Ю. Либединский, А. Безыменский и др. («Известия», 17 марта; «Правда», 15, 16, 18 марта).

1923, 16 марта — На заседании группы «Кузницы» и представителей группы «Твори!» слушали информацию т. Кириллова о конференции пролетарских писателей, созванной группой «Октябрь». В. Кириллов подчеркивает, что ВАПП, «Кузнице» и «Твори» «необходимо продолжать работу в принятом направлении, вести работу по созыву Всероссийского съезда» пролетарских писателей.

Обсуждался вопрос о сборнике «Кузницы», печатающемся в издательстве «Московский Рабочий», о хрестоматии «Кузницы» для ВЦСПС, о кассе взаимопомощи из взносов членов группы (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 19–19 об.).

1923, март — Члены группы «Кузница» выступают на мероприятиях, посвященных юбилею РКП: на вечере пролетарской поэзии во 2-м Доме Советов (М. Герасимов и В. Кириллов), на специальном юбилейном заседании работников ВЦСПС (заседание состоялось 18 марта; участвовали М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, Г. Санников, Н. Ляшко). См.: «Известия», 22 марта.

1923, 23 марта — На заседании правления ВАПП рассматривался запрос МАПП по поводу Всероссийского Съезда пролетарских писателей и «методах представительства на Съезд». Постановлено: «Ввиду того, что “Московск<ая>

Ассоциац<ия> Прол<етарских> писателей" возникла самочинно, без санкции и участия Правления Всероссийской Ассоциации п<ролетарских> п<исателей>, Правление к таковой никакого отношения не имеет. Норма представительства будет опубликована своевременно». Рассматривалось «заявление Ассоциации художников Революционной России об общем идеологическом слиянии работ Ассоциации и предложение нарисовать портреты пролетарских писателей и поэтов». Решено: «Заявление приветствовать. Идти навстречу по организации портретной галереи пролетарских писателей. Предоставить для занятий и собраний в свободные дни клуб “Кузница”». Г. Санников делегирован от ВАПП на празднование 25-летия творческой деятельности Вс. Мейерхольда с приветственным словом (РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 76).

В тот же день состоялось заседание правления издательства «Кузница» и группы «Кузница». Слушали: «О делегировании представителя на конференцию литколлегий Краснопресненского района с целью информирования о взаимоотношениях групп “Кузница” и “Октябрь” и работе “Кузницы” (на 24/III). Постановили: «Делегировать тт. Кириллова, Санникова, Герасимова и Филипченко».

Обсуждался вопрос о договоре с «ВЦСПС о составлении 4-х литературных сборников». Решено, что необходимо составить: «Первомайский сборник» (3 печ. л. к 15/IV), сборники «Труд и Борьба» (15 печ. л., к маю), «Герои труда» (размер не ограничен, к осени), «Образцы пролетарской поэзии» (10 печ. л., к августу).

Для участия 28 марта в литературных вечерах в г. Богородске на ткацких заводах делегированы Н. Ляшко, С. Обрадович, Н. Полетаев, Г. Санников, А. Макаров.

В «Кузницу» приняты А. Неверов, П. Яровой, А. Каргополов.

(РГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 25, л. 25.)

1923, 26 марта — В клубе «Кузницы» на очередном собеседовании выступает В. Бахметьев с рассказом «Встреча» и В. Владимирский с отрывком из повести «Володька Кольцов» («Известия», 4 апр.).

1923, 30 марта — На закрытом заседании «Кузницы» «кооптированы в президиум кружка поэт Ив. Филипченко — товарищем председателя и поэт Г. Санников — секретарем» («Известия», 4 апр.).

1923, 2 апреля — В клубе «Кузницы» Я. Блюмкин читает рассказ «В первый день», «поэт Домбинов» читает стихи («Известия». 1 апр., 4 апр.; «Правда», 1 апр.).

1923, 16 апреля — В Центральном доме работников просвещения на общем собрании библиотекарей г. Москвы В. Кириллов выступает с докладом «Обзор и характеристика пролетарской литературы». В собрании принимают участие М. Герасимов, В. Кириллов, Н. Ляшко, С. Обрадович, В. Плетнев («Известия», 15 апр.).

1923, 20 апреля — Члены «Кузницы» И. Филипченко, В. Кириллов, М. Герасимов, С. Обрадович участвуют в диспуте «Футуризм и пролетарское творчество» в Доме печати («Известия», 20 апр.).

1923, 23 апреля — В «Кузнице» выступают поэты А. Макаров и Домбинов.

1923, 30 апреля — В клубе «Кузницы» проходит первомайский вечер. Н. Ляшко читает рассказ. Со стихами выступают М. Герасимов, В. Кириллов,

С. Обрадович, М. Праскунин, Н. Полетаев и др. («Известия», 29 апр. 15 мая; «Правда», 29 апр.).

1923, 7 мая — В клубе «Кузницы» на очередном собеседовании выступают Фролов, Д. Чижевский и И. Валяло («Известия», 6 мая; «Правда», 6 мая).

1923, 14 мая — В клубе «Кузницы» морской вечер. Рассказы и стихи о море читают Н. Ляшко, А. Новиков-Прибой, М. Герасимов, Г. Санников, В. Кириллов, Н. Полетаев и др. («Известия», 13 мая; «Правда», 13 мая).

1923, 15 мая — В «Известиях» опубликовано сообщение о том, что вместо прекратившихся собеседований группы «Октябрь» в Центральном клубе им. Ф. Калинина будут проходить собеседования МАПП, на которых предполагаются выступления писателей и поэтов из «Октября», «Рабочей весны», «Молодой гвардии», а также групп национальных меньшинств и рабочих литературных кружков.

1923, 21 мая — В клубе «Кузницы» выступают беллетристы А. Каргополов (рассказ «Суметы») и Н. Молодцов-Вечерний (рассказ «Зоревой день»), М. Праскунин (автобиографическая «Моя поэма») («Известия», 20, 25 мая; «Правда», 27 мая).

1923, 25 мая — Газета «Известия» сообщает: «Группой “Кузница” закончены работы по составлению декларации, выясняющей основные принципы для объединения под флагом “Кузницы” широких пролетарских масс. Декларация выдвигает как основу пролетарского творчества, наряду с идеологической программой, ряд теоретических литературных положений, которые были принципами работы группы».

1923, май — Члены «Кузницы» выступали в «Доме Просвещения» при ст. Болшево. В. Кириллов и М. Герасимов читали стихи, А. Новиков-Прибой и Н. Ляшко — рассказы. Н. Полетаев и С. Обрадович выступали в Высшем техническом училище в Бауманском районе г. Москвы. На юбилее «Молодой гвардии» выступали В. Кириллов, М. Герасимов, В. Александровский. «Редколлегия “Кузницы” приступила к работе по составлению антологии “Труд и Борьба”, в которую войдут прозаические и поэтические шедевры русских писателей, отображающие условия труда и борьбу за освобождение рабочего класса» («Известия», 2 июня).

1923, начало июня — В издательстве «Новая Москва» выходит в свет первый номер журнала «На посту». В номере статья С. Ингулова «На ущербе» с критикой группы «Кузница».

1923, 4 июня — В клубе «Кузница» Г. Санников читает I и II части поэмы «Мертвые повелевают». В обсуждении принимают участие В. Кириллов, И. Филипченко, П. Орешин, С. Малашкин, Н. Молодцов-Вечерний («Известия», 3 июня; «Правда», 10 июня).

1923, 8 июня — На общем собрании группы «Кузница» переизбрано правление группы. В новом правлении — И. Филипченко (председатель), Н. Ляшко (заместитель председателя), Г. Санников (секретарь). Члены правления: В. Кириллов и Г. Айкуни (армянский поэт), кандидаты — М. Волков и С. Обрадович («Известия», 10 июня; «Правда», 10 июня). М. Герасимов, бывший председатель «Кузницы», теперь не входит даже в правление.

1923, 18 июня — В клубе «Кузницы» проходит литературное собеседование группы «Твори» («Известия», 17 июня; «Правда», 24 июня).

1923, 21 июня — В газете «Правда» опубликована «Декларация пролетар-

ских писателей “Кузница”» за подписями членов нового правления группы: И. Филипченко, Н. Ляшко, Г. Санникова, Г. Айкуни и В. Кириллова.

1923, 22 июня — На очередном собрании общества «Октябрь Мысли» в Социалистической академии И. Филипченко делает доклад «Платформа “Кузницы” и литература сегодняшнего дня» («Известия», 21 июня; «Правда», 21 июня).

1923, 24 июня — Газета «Правда» сообщает информацию о деятельности «Кузницы» после избрания нового правления: «После перевыборов правления группа приступила к разработке идеологической и художественной платформы. Намечена чистка группы. Товарищи, не разделяющие платформу группы, будут переведены в кандидаты или вовсе исключены. Еженедельные собеседования прекращены на 1—1 1/2 месяца. Осенью предстоит большая издательская работа».

1923, 28 июня — В газете «Известия» появляется новая информация о ближайших планах «Кузницы»: «Рабочие группы предполагается разбить на секции: драматургическую, критическую и др.» В драматургическую секцию вошли Ф. Гладков, А. Неверов, А. Ширяевец, М. Сивачев, Д. Чижевский, П. Яровой. Секция критическая работает под руководством Г. Якубовского и И. Филипченко. «С осени предполагается издание ежемесячного журнала “Кузница”. В издательстве “Красная новь” будет печататься библиотека “Кузницы”. К первой серии подготовлены книжки: И. Филипченко “Ты победишь”, Г. Санникова “Поэмы”, М. Герасимова “Стихотворения”, В. Кириллова “Рабочие шаги” и Н. Ляшко “Искра”».

1923, 8 июля — В газете «Известия» напечатана информация о деятельности группы «Кузница» с сентября 1922 г. по июнь 1923 г.: было проведено 35 собеседований, «прочитано: 6 повестей, 9 поэм, до 30 рассказов и до 160 стихотворений». «Из них следует отметить: повести — “Стремена” Н. Ляшко, “Зимний тряс” Каргополова, “Конь огненный” Ф. Гладкова, “Подводники” Новикова-Прибоя, “Ташкент — город хлебный” А. Неверова, “Колчаковщина” Дорохова; поэмы “Корабли”, “Железное восстание” и “Фата-Моргана” Г. Санникова, “Дорога” М. Герасимова, “Синь” В. Александровского, “О голубе” Макарова, “Моя поэма” Праскунина, рассказы А. Веселого, Я. Блюмкина, М. Волкова, В. Бахметьева, Н. Ляшко <...>, стихи В. Казина “О коробке”, Н. Полетаева “Две жены” и “Полеты”, В. Кириллова “О детстве и море”, С. Обрадовича “О городе”, Г. Санникова <...>». «Проведено до 60 выступлений по клубам, заводам, рабфакам, организациям и кружкам». Издано 20 книг. Сообщается, что литературные собеседования, выступления по районам и издательская деятельность группы возобновятся «с сентября месяца в еще более широких размерах».

1923, первая половина года — В издательстве «Московский рабочий» выходит «литературно-художественный альманах» «Кузницы» «Вехи октября». В альманахе печатаются: повесть Ф. Березовского «Мать», фрагмент повести А. Неверова «Ташкент — город хлебный», поэма М. Герасимова «Дорога», стихи С. Обрадовича, Н. Полетаева, П. Орешина, М. Праскунина, Е. Нечаева, рассказ В. Бахметьева «Встреча», рассказ П. Ярового «Степные маяки», поэма В. Кириллова «О детстве, море и красном знамени», его стихотворения «Поэтам Кузницы» и «Звездный путь» (с посвящением М. Герасимову), «Гимн могил» Г. Санникова, повесть «Подводники» А. Новикова-Прибоя.

1923, 21 сентября — Первое литературное собеседование в «Кузнице» после летнего перерыва. Вступительное слово произносит И. Филипченко, читают Ф. Гладков, В. Кириллов, Н. Полетаев («Известия», 21 сент.). С осени 1923 г. заседания начинают проходить по пятницам.

1923, 28 сентября — В клубе «Кузницы» выступают беллетрист Н. Степной, поэты В. Александровский и А. Поморский («Известия», 28 сент.).

1923, 29 сентября — Газета «Известия» сообщает об образовании внутри ассоциации пролетарских писателей «Кузница» отдельной беллетристической секции. Секция ставит себе целью «изучение быта и технически-лабораторную работу», стремится к «сплочению беллетристов на основе их творчества», к согласованию собственной работы «с родственными группами беллетристов в направлении к организации единого фронта в борьбе с идеологически чуждыми объединениями с целью фактического влияния на художественную политику страны». Секция «завязывает связи с различными организациями, культотделами, культпросветами, клубами, рабфаками, вузами и т. д. В помощь этой работе предполагается организация библиотеки и читальни с витриной для книг членов секции». Помимо беллетристической секции в «Кузнице» организована секция литературной критики.

«Намечается ряд публичных выступлений “Кузницы” в юбилейных чествованиях таких писателей и поэтов, как Серафимович, Дрожжин и др.».

1923, сентябрь — первая половина октября — Члены «Кузницы» Н. Полетаев и В. Александровский выступали в литературном объединении «Звено», на выступлении Г. Айкуни (поэма «Вулканы извергаются») в Московском кружке армянских пролетарских писателей присутствовали И. Филипченко и Г. Санников («Правда», 17 окт.).

1923, октябрь — Вечер «Кузницы» в Свердловском университете. И. Филипченко делает доклад «О работе “Кузницы”», выступают поэты В. Кириллов, В. Александровский, С. Обрадович, Г. Санников и прозаики Ф. Гладков, А. Неверов, Н. Ляшко. На высших артиллерийских курсах в Бауманском районе выступают В. Александровский и Н. Ляшко («Известия», 31 окт.).

1923, 5 октября — В клубе «Кузницы» выступают М. Герасимов и П. Дорохов («Известия», 5 окт.; «Правда», 5 окт.).

1923, 12 октября — В клубе «Кузницы» Н. Ляшко читает повесть «Вразлом». Председательствует В. Бахметьев («Известия», 12 окт.; «Правда», 12 окт.).

1923, первая половина октября — В издательстве «Земля и фабрика» выходит литературный сборник (альманах) «Кузницы», включивший в себя повесть П. Дорохова «Колчаковщина», рассказ В. Бахметьева «Железная трава», поэму И. Садофьева «Индустриальная свирель», рассказ Т. Дмитриева «За счастьем», сказку Н. Ляшко «Нарная чертовщина», отрывок из «Поэмы о проститутке» М. Герасимова, новые «Сказки юности» М. Сивачева («Известия», 24 окт.). Выходит № 2–3 журнала «На посту». В статье С. Родова «Под обстрелом» — новые выпады в адрес «Кузницы».

1923, 19 октября — В клубе «Кузницы» Г. Якубовский делает доклад о пролетарской литературе («Известия», 24 окт.).

1923, 20 октября — «Известия» сообщают о намеченном на 23 октября в Свердловском университете докладе Г. Лелевича «На третьем фронте», посвященном «вопросами идеологии в связи с выступлениями Троцкого и Ворон-

ского о борьбе с литературой попутчиков». На диспут приглашена и группа «Кузница».

1923, 24 октября — В газете «Правда» появляется информация о летней работе членов «Кузницы»: «Поэты Г. Санников и Филипченко лето провели на Кавказе. Санников работал над циклом стихов о винограднике. Филипченко объехал целый ряд городов и местечек, устроил несколько докладов о пролетарской литературе, работал над поэмой “Марш мира” и над теоретической книгой об искусстве». Н. Ляшко написал повесть «Вразлом», Ф. Гладков работал над повестью «Разорванная паутина». Г. Якубовский проделал «большую теоретическую работу». Сообщается о чистке рядов «Кузницы», которую правление предполагает произвести в ближайшее время. Опять публикуется список нового правления, говорится о возобновившихся с 21 сентября собеседованиях, о том, что в настоящее время работа группы протекает в двух секциях: беллетристики и теории и практики, и что «подготовляется к печати первая книжка журнала практики и теории пролетарского материалистического искусства». По поводу группы «Твори» заявлено: самостоятельные литературные вечера группы прекращены. «“Твори” выступает совместно с “Кузницей”. В самой группе происходят лишь закрытые собеседования».

1923, 25 октября — В газете «Правда» за подписью «Группа писателей “Кузница”» появляется «Открытое письмо к общественным и литературным организациям» с призывом принять участие в чествовании А.С. Серафимовича (60 лет со дня рождения и 35 лет литературной деятельности писателя).

1923, 26 октября — В клубе «Кузницы» выступают С. Обрадович («Стихи о бульваре», «Гражданская война») и М. Сивачев (отрывки из романа «Федор Быльников»). По поводу прочитанного разгорелся резкий спор между И. Филипченко и П. Орешиным («Известия», 26, 31 окт.; «Правда», 26 окт., 24 нояб.).

1923, 31 октября — В «Известиях» помещена информация о работе «Кузницы» в октябре. Сообщается, что «в планах дальнейшей работы “Кузницы” намечены выступления в Институте социального воспитания, на рабфаке “Госзнака”, в рабочем дворце им. Ленина и в высшем техническом училище».

1923, 2 ноября — На литературном собеседовании в клубе «Кузницы» выступает В. Кириллов. Читает поэмы «О детстве, море и красном знамени» и «Семнадцатый год», стихи «И дневника восемнадцатого года» и «Ночная речь» В прениях участвуют А. Поморский, А. Макаров, М. Герасимов, С. Малашкин («Известия», 2 нояб.; «Правда», 2, 9 ноября). Было объявлено и выступление А. Маширова-Самобытника, но в назначенный день тот был «вызван спешно в Петроград» («Правда», 9 ноября).

1923, 4 ноября — «Известия» сообщают о намеченном на 5 ноября в Доме печати докладе Л. Авербаха «О современной литературе в Германии, Франции и Бельгии». На доклад приглашены «Октябрь», «Леф» и «Кузница».

1923, 8 ноября — В литературном объединении «Звено» с чтением «сказки из тюремной жизни» «Нарная чертовщина» выступает Н. Ляшко («Правда», 11 нояб.).

1923, 9 ноября — Вечер в «Кузнице», посвященный 6-й годовщине Октябрьской революции. Выступают В. Александровский, М. Герасимов, В. Кириллов, А. Макаров, С. Обрадович, Г. Санников и Г. Якубовский. Вступительное слово произносит И. Филипченко («Известия», 2 нояб.; «Правда», 9 нояб.).

1923, 15 ноября — В «Известиях» сообщается о состоявшейся на последнем заседании правления группы «Кузница» перерегистрации ее членов. В результате перерегистрации, произведенной в целях «идеологического и художественного отбора» и «оздоровления» группы, исключены П. Дорохов, Н. Жуков, А. Ширяевец, П. Яровой. «М. Герасимову вынесено предупреждение, что дальнейшие дезорганизаторские выступления повлекут за собой исключение его из группы». Здесь же опубликован состав группы: В. Александровский, Г. Айкуни, В. Бахметьев, В. Владимирский, М. Волков, К. Гандурин, М. Герасимов, Ф. Гладков, Т. Дмитриев, В. Казин, А. Каргополов, В. Кириллов, Н. Ляшко, А. Макаров, А. Неверов, Е. Нечаев, П. Низовой, А. Новиков-Прибой, С. Обрадович, Н. Полетаев, М. Праскунин, Г. Санников, М. Сивачев, Н. Степной, И. Филипченко, С. Фролов, Д. Чижевский и Г. Якубовский.

В этот же день в Доме ученых состоялся вечер пролетарской поэзии. Читали М. Герасимов, В. Александровский, В. Кириллов и др. («Известия», 21 нояб.; «Правда», 15 нояб.).

1923, 16 ноября — В клубе «Кузницы» выступают В. Лазарев (рассказы «Лажонек», «Селезень», «Беззаборник») и А. Макаров (рассказ «Медовые залежи») («Известия», 16 нояб.; «Правда», 16, 24 нояб.).

1923, 20 ноября — На общем собрании группы «Кузница» конфликт между избранным весной 1923 г. правлением во главе с И. Филипченко и прежними лидерами «Кузницы» М. Герасимовым и В. Кирилловым достигает критической точки. Собрание одобряет действия правления, исключившего из «Кузницы» ряд крестьянских писателей, и освобождает В. Кириллова от обязанностей члена правления («Известия», 16, 20 нояб; «Правда», 20, 27 нояб.).

1923, 22 ноября — В «Правде» опубликовано коллективное письмо В. Александровского, В. Кириллова, М. Герасимова, П. Низового, А. Неверова, Н. Степного, М. Сивачева, в котором они заявляют о своем выходе из «Кузницы», ставшем протестом против деятельности нового ядра группы в лице И. Филипченко, Г. Якубовского, Г. Санникова, Н. Ляшко. Эта деятельность, по мнению авторов письма, «ведет к прямому нарушению принципов “Кузницы”, провозглашенных в начале 1923 г.». Среди главных нарушений: «отказ от смычки с крестьянским крылом “Кузницы”, приведшем к исключению из ее состава ряда писателей этого направления», «перенесение главного внимания на идеологическую борьбу за пролетарскую культуру в ущерб прямым производственно-техническим задачам», «создание обстановки внутри “Кузницы”, исключающей возможность дружной товарищеской работы», оторванность вышеуказанных лиц, претендующих на то, чтобы задавать тон в группе, «от основной писательской массы».

1923, 23 ноября — В «Кузнице» на открытом собеседовании читает беллетрист А. Демидов («Известия», 23 нояб.).

1923, 24 ноября — В «Правде» сообщается: «на последнем заседании правления МАПП обсуждался вопрос о взаимоотношениях с “Кузницей”» и было постановлено «принять меры к тому, чтобы в течение двухнедельного срока окончательно договориться по поводу выдвинутых с обеих сторон положений». Сообщается и об изменениях, происшедших в петроградской ассоциации «Космист», поэтическое ядро которой всегда было близко «Кузнице»: «значительная часть» ассоциации (группа «Стройка») присоединилась к платформе «Октября», принятой как платформа МАПП. Что касается «Кузницы»,

то группа, подчеркивает газета «приступила к изданию журнала “Кузница”» (готовится первый номер). «Сданы в печать книги Г. Якубовского “Книга крови и света” (поэмы и стихи) и А. Бибика “Рассказы”. Готовится критический сборник группы под редакцией Г. Якубовского. Организовалась критическая секция. Поэты Ив. Филипченко и Г. Санников приступили к организации в группе поэтической секции».

1923, 27 ноября — В «Правде» помещено заявление «От группы “Кузница”» — ответ на коллективное письмо поэтов и писателей, вышедших из «Кузницы». В заявлении подчеркивается, что письмо бывших «кузнецов» «от начала до конца является сплошным измышлением против покинутой ими организации», что виновниками раскола являются М. Герасимов и В. Кириллов: не смирившись с тем, что с момента выбора нового правления потеряли «право руководства группой», они стали препятствовать нормальной работе «Кузницы», мешали организации поэтической секции, «тормозили работу других секций», не хотели «работать в районах, редактировать рукописи». Герасимов и Кириллов стремились «растворить» «Кузницу» в «смычке» с крестьянскими писателями, создали внутри группы «правое крыло» и пытались предъявить правлению «Кузницы» ультиматум: «1) перевыборы правления, 2) предоставление смычке четырех мест (из семи) в правлении». Исключение из «Кузницы» ряда писателей и вывод В. Кириллова из состава правления стал, по словам авторов заявления, ответной мерой на деструктивные действия бывших лидеров группы.

В финале заявления подчеркивается, что «одной из ближайших своих задач “Кузница” ставит объединение через свои рабочие лабораторные секции всех пролетарских писательских организаций, идущих в ногу с авангардом рабочего класса». Заявление подписали: Г. Айкуни, В. Бахметьев, В. Владимирский, М. Волков, Ф. Гладков, В. Казин, А. Каргополов, Н. Ляшко, А. Макаров, Г. Санников, Н. Полетаев, И. Филипченко, Д. Чижевский, Г. Якубовский.

1923, 30 ноября — В «Кузнице» выступает А. Каргополов с чтением отрывков из «Повести о повестях» («Известия», 30 нояб., 7 дек.; «Правда», 30 нояб.).

1923, 1 декабря — Проходит заседание поэтической секции «Кузницы» («Правда», 30 нояб.).

1923, 7 декабря — В «Кузнице» выступают беллетрист Н. Молодцов-Вечерний и поэт Приходченко («Известия», 7 дек.; «Правда», 7 дек.).

1923, 9 декабря — В газете «Известия» опубликован состав группы «Кузница» после выхода из нее ряда членов: А. Макаров, И. Филипченко, С. Обрадович, М. Волков, Е. Нечаев, В. Казин, Г. Санников, В. Бахметьев, Ф. Гладков, Д. Чижевский, Г. Якубовский, А. Каргополов. Сообщается о работе группы «по организации литературно-художественного и общественного ежемесячника под заглавием “Рабочий журнал” с пролетарской идеологией и обширной программой». В художественном отделе журнала помимо сочинений членов «Кузницы» «будут помещены произведения идеологически выдержанные и других пролетарских писателей, а также и более близких к ним попутчиков». Рабочий отдел будет «представлен хроникой практики РКП и вопросами теории рабочего движения».

1923, 14 декабря — В «Кузнице» выступает беллетрист В. Дмитриев, читает рассказ «За счастьем» («Известия», 14, 19 дек.; «Правда», 14 дек.).

1923, 15 декабря — Заседание поэтической секции «Кузницы» («Известия», 15 дек.).

1923, 16 декабря — В. Кириллов выступает на юбилейном чествовании В.Я. Брюсова в Государственной академии художественных наук: читает стихотворение «В те дни», посвященное юбиляру («Известия», 18 дек.).

1923, 17 декабря — Бывшие члены «Кузницы» принимают участие в чествовании В.Я. Брюсова в Государственном Большом театре («Известия», 19 дек.).

1923, 21 декабря — В «Кузнице» «беллетрист Зырянов» читает написанный им рассказ («Известия», 21 дек.).

1923, 22 декабря — В Доме печати проходит вечер Г. Санникова. Санников читает «Поэму о мертвых» и «Фата-Моргана». По окончании вечера — диспут («Известия», 22 дек.).

1923, 24 декабря — Умирает бывший член «Кузницы» писатель А.С. Неверов (Скобелев) («Известия», 18 дек.).

1923, 29 декабря — Похороны А.С. Неверова. М. Герасимов произносит речь у гроба писателя («Известия», 30 дек.).

1923, 30 декабря — Газета «Известия» сообщает о «литературной неделе», посвященной памяти А.С. Неверова, которая организуется для сбора средств в пользу семьи писателя. В организации «литературной недели» принимают участие группа «Никитинские субботники», Всероссийский союз писателей, Всеукраинский союз поэтов, «Кузница», «Звено» и др. (неделя прошла с 5 по 11 января 1924 г.).

А.Г. Гачева

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения поэтов «Кузницы»

В.Д. Александровский

Рабочий поселок. Стихотворения. М.: Московский пролеткульт, 1919.
Восстание. Поэма. М.: Пролеткульт, [1919] (Библиотека «Горна»)
Север. Стихотворения. М.: Московский пролеткульт, 1919.
Утро. Стихи. М.: ВАПП, 1921.
Россыпь огней. Стихи и поэмы. М.: Кузница, 1922.
Звон солнца. Стихи и поэмы. Кн. 1. М.: Кузница, 1923.
Поэма о Пахоме. М.: Красная новь, 1923.
Шаги. Поэмы и стихи. М.: Московский рабочий, 1924.
Ветер. Стихи и поэмы. М.: Госиздат, 1925.
Подкованные годы. Стихи. М.: Современная Россия, 1926.
Избранные стихи. М.: Огонек, 1926 (Библиотека «Огонек», № 129).
Костер. Стихи. 1918–1928. М.: Федерация, 1929.
Годы. Избранные стихи. М.: Московское товарищество писателей, 1932.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *С. Родова.* М.: Гослитиздат, 1957 (Библиотека советской поэзии).

М.П. Герасимов

Вешние зовы. Пг.: Парус, 1917.
Монна Лиза. Поэма. М.: Издание Московского пролеткульта, 1919 [на титуле — 1918].
Завод весенний. Стихи. М.: Лит.-издат. отдел Московского пролеткульта, 1919; 2-е изд., доп. М.: Кузница, 1923.
Железные цветы. Стихи. Самара: Центропечать, 1919.
Четыре поэмы. Пг.: Пролеткульт, 1921.
Черная пена. Стихи. М.: ВАПП, 1921.
Чучело. Стихи. М.: ВАПП, 1921.
Негасимая сила. Стихи. М.: Кузница, 1922.
Электрофикация. Стихи. Пг.: Госиздат, 1922.
Электропоэма. М.: Кузница, 1923.
Железное цветенье. Кн. 1. М.; Пг.: Госиздат, 1923.
Стихотворения. М.: Красная новь, 1924.
Северная весна. Стихи. Кн. 3. М.: Госиздат, 1924.
Покос. Стихи и поэмы. М.: Мосполиграф, 1924.
Дорога. Поэмы. Кн. 4. М.: Новая Москва, 1924 (Библиотека современников).
На Волге. Поэма о 1905 годе. М.: Недра, 1925.
Земное сияние. Стихи. М.; Л.: Госиздат, 1927.
Бодрое утро. Стихи. М.: Федерация, 1928.
К соревнованию! Стихи. М.: Московский рабочий, 1930.
Полет. Стихи. М.: Недра, 1930.
Заряд. Стихи 1910–1930. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
Стихотворения. Т. 1. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
Стихи. М.: Художественная литература, 1936.
Стихотворения / Вступит. ст. *В. Казина* и *Г.А. Санникова*. Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1958.

В.В. Казин

Рабочий май. Стихи. Пб.: Госиздат, 1922.
Рабочий май. Стихи. М.; Пб.: Круг, 1923.
Избранные стихи. М.: Огонек, 1925 (Библиотека «Огонек». № 65).
Лисья шуба и любовь. Поэма / Илл., заставки, концовки и обл. *Б.М. Кустодиева*. М.: Современные проблемы, 1926.
Признания. Стихи. М.; Л.: Госиздат, 1928.
Избранные стихи. М.: ГИХЛ, 1934.
Беломорская поэма. М.: Гослитиздат, 1937.
Поэмы. М.: Гослитиздат, 1937.
Сборник стихов. М.: Гослитиздат, 1943.
Избранное. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *С. Васильева*. М.: Художественная литература, 1972.
Избранное / Вступ. ст. *Л. Озерова*. М.: Художественная литература, 1978.
Великий почин. Стихи и поэмы. Предисл. автора. М.: Современник, 1978 (Библиотека поэзии «Россия»).
Лик любви: Стихотворения и поэма. М.: Советский писатель, 1984.
Избранное: Стихотворения и поэмы / Предисл. *В.Е. Субботина*, комм. — *А.М. Кузнецова*. М.: Художественная литература, 1985.

В.Т. Кириллов

Стихотворения. 1914–1918., Пб.: Пролеткульт, 1918; 2-е изд. Пб.: Пролеткульт, 1919.
Зори грядущего. Стихи. 3-е изд. Пб.: Пролеткульт, 1919 (Библиотека пролеткульта).
Паруса. Стихи. М.: ВАПП, 1921.
Железный Мессия (Стихи о революции 1917–20 г.). М.: Московский Пролеткульт, 1921 (Библиотека «Твори!». № 5).
Отплытие. Стихи. М.: Кузница, 1923.
Стихотворения. Кн. 1 (1913–1923). М.: Мосполиграф, 1924.
Рабочие шаги. Стихи о революции. М.: Красная новь, 1924.
Кровь и снег. Поэма о 1905 годе. М.: Недра, 1925.
О детстве, море и красном знамени. Лирическая повесть. М.: Недра, 1926.
Голубая страна. Вторая книга стихов. М.; Л.: Госиздат, 1927.
Вечерние ритмы. [Стихи]. М.: Федерация, 1928.
Весенний свет. Стихотворения. Книга первая. 1913–1922. Изд. 2-е. М.: Недра, 1928.
Огни Октября (Стихи о революции). М.: Недра, 1930.
Октябрь. Избранные стихотворения. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
Избранные стихи. 1917–1932. М.: Советская литература, 1933.
Стихотворения / Вступ. ст. *К. Зелинского*. М.: Гослитиздат, 1958 (Библиотека советской поэзии).
Стихотворения и поэмы / Предисл. *А. Суркова*. М.: Художественная литература, 1970.

С.А. Обрадович

Взмах. Стихи. Пг.: Пролеткульт, 1921.
Сдвиг. Стихи. М.: ВАПП., 1921.
Стихи о голоде. М.: Московская губернская комиссия помощи голодающим, 1921.
Окраина. Стихи. М.: Кузница, 1922.
Капель. Стихи. М.: Кузница, 1922.
Октябрь. Стихи. М.: Госиздат, 1922.
Огненная гавань. Стихи. Пг.: Госиздат, 1922.
Город. Стихи и поэмы 1916–1922. Кн. 1. М.: Кузница, 1923.
Винтовка и любовь. Стихи. 1921–1923. М.: Мосполиграф, 1924.
Митинг. Избранное о революции, любви и труде. М.: Красная новь, 1924.
Явь. Поэма. М.: ВЦСПС, 1926.
Избранные стихи. М.: Огонек, 1926 (Библиотека «Огонек», № 145).
О молодости. Стихи. М.; Л.: Госиздат, 1928.
Город. Стихи и поэмы. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Федерация, 1929.
Поход. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928; 2-е изд. испр. и доп.: 1930.
Избранные стихи / Предисл. *В. Полянского*. М.: Гослитиздат, 1935 (Библиотека современных поэтов).
Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1936.
Избранное. Стихи и поэмы. М.: Советский писатель, 1954.

Стихи. М.: Гослитиздат, 1958.
Стихи / Вступ. ст. *Л. Вольпе.* М.: Художественная литература, 1970.

Н.Г. Полетаев

Стихи. М.: Московский пролеткульт, 1919 (Библиотека «Горна»).
Песня о соловьях. Стихи. М.: Кузница, 1921.
Сломанные заборы. Стихи. М.: Кузница, 1923.
Резкий свет. Стихи 1918–1925. М.; Л.: Госиздат, 1926.
Стихи о подвальной жизни. М.: акц. изд-во «Огонек», 1929 (Библиотека «Огонек»).
Стихи. Кн. 1. М.: Федерация, 1930.
О соловьях, которых не слыхал. Избранные стихотворения. М.: Московское товарищество писателей, 1932.
Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1935.
Стихотворения / Вступ. ст. *Вл. Огнева.* М.: Гослитиздат, 1957 (Библиотека советской поэзии).

С. А. Родов

Мой сев. М., 1918.
Прорыв. Стихи. М.: ВАПП, 1921.
В урагане. Поэмы. Пг.: Пролеткульт, 1921.
Перебежка зарниц. Стихи. Пг.: Пролеткульт, 1921
Инна. [Поэма]. М.: Кузница, 1922.
Наши души. [Поэма]. М.: Кузница, 1922.
Стальной строй. Стихи 1921–1922. Тверь: Октябрь, 1923.
Сверенный взлет: Стихи и поэмы. 1918–1920. М.: Красная новь, 1924.

Г.А. Санников

Дни. [Стихи]. Вятка: Кузница, 1921.
Лирика. [Стихи]. М.: ВАПП, 1921.
Под грузом. [Стихи]. М.: Кузница, 1923.
Лениниада. Фрагменты поэмы. М.; Л.: Госиздат, 1925.
Молодое вино. Стихи. М.; Л.: Госиздат, 1927.
Красная площадь. Избранные поэмы 1921–1928. М.; Л.: Госиздат, 1929 [на титуле — 1930].
Тропический рейс. [Черное море — Красное море — Геджас-Йемен. Путевые очерки]. М.; Л.: Госиздат, 1931.
В гостях у египтян. Роман в стихах (Из документов пятилетки). М.: Советская литература, 1933.
Восток. Стихи и поэмы. 1925–1934. М.: Гослитиздат, 1935.
Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1937.
Избранное. 1919–1956. [Стихи]. М.: Советский писатель, 1957.
Стихотворения и поэмы. М.: Гослитиздат, 1959 (Библиотека советской поэзии).
Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1963.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *Л. Озерова.* М.: Художественная литература, 1972.
Лирика: К 100-летию со дня рождения поэта / Сост. *Д.Г. Санникова, А.В. Смирнова*, Предисл. *С. Лесневского.* М.: Прогресс-Плеяда, 2000.

И.Г. Филипченко

Эра славы. Стихи и поэмы 1913–1918 / Предисл. *В. Брюсова.* М.: Госиздат, 1920.

Руки. Стихи и поэмы. М.: Кузница, 1923.

Избранное: Стихи / Ред.-сост. и автор вступ. ст. *З.С. Паперный.* М.: Советский писатель, 1962.

Коллективные сборники

Крепь. Стихи. [В. Александровский, Вл. Кириллов, С. Обрадович, С. Родов]. Вологда: Тип. Союза северных кооперативных союзов, 1921.

Чугунный улей. [Сб. пролетарских писателей]. [В. Александровский, Г. Васильев, М. Волков, М. Герасимов, А. Дорогойченко, В. Казин, В. Кириллов, Н. Ляшко, П. Низовой, А. Новиков-Прибой и др.]. Вятка: Госиздат, 1921 (Всероссийский союз пролетарских писателей).

Кузница: Литературный сборник. Земля и фабрика. М., 1923.

Цветы труда. Сб. [В. Казин, Н. Ляшко, Г. Санников]. М.; Пг.: Госиздат, 1923.

Вехи Октября: Литературно-художественный альманах. М.: Московский рабочий, 1923.

Мост. [Стихи] [В. Александровский, А. Дорогойченко, М. Герасимов, Н. Кузнецов]. М.: Земля и фабрика, 1924.

Песни кузницы. [Стихи]. М.: Госиздат, 1924 (Библиотека для крестьян и рабочих «Изба-читальня» № 48).

М. Герасимов, В. Кириллов. Лирический вечер. Стихи. М.: Никитинские субботники, 1927

Кандалы. Сб. под ред. «Кузницы». М.: Центр. Ячейка МОПРа при Наркомфинах СССР и РСФСР, 1927.

Кузница: Антология / Под общ. ред. *С. Обрадовича.* М.: Федерация, 1930.

Антологии

Пролетарские писатели. Антология пролетарской литературы. Сост. *С. Родов.* Под общ. ред. *П.С. Когана.* М.: Госиздат, 1924.

Антология революционной поэзии. Ред. *В. Казина* и *С. Обрадовича.* М.: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1924 (Библиотека «Красной нивы». Вып. 1).

Книга для чтения по истории новейшей русской литературы: Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет: Поэзия. Критика. Беллетристика. Документы. Манифесты литературных групп / Сост., снабдил примеч. и ввод. ст. *В. Львов-Рогачевский.* Л.: Прибой, 1924 — То же. 2-е, испр. и доп. изд. 1925. — То же. 3-е, испр. и доп. изд. 1926.

Пролетарские поэты. Антология / Сост. *В. Кириллов.* М.: Огонек, 1925 (Библиотека «Огонек»)

Русская поэзия XX века: Антология русской лирики от символизма до наших дней / [Сост. и статьи *И. Ежова* и *Е. Шамурина*]; С ввод. ст. *В. Полянского* [П.И. Лебедева-Полянского]. М.: Новая Москва, 1925. — То же. [Факс. изд. под назв.: Русская поэзия XX века: Антология русской лирики первой четверти XX века]. [М.]: Амирус, 1991 [Раздел «Пролетарские поэты»].

Пролетарские поэты / Вступит. ст. *И. Розанова.* М.: Никитинские субботники, 1927 (Библиотека современных писателей для школы и юношества, под ред. Е.Ф. Никитиной).

Пролетарские поэты первых лет советской эпохи / Вступ. ст. и сост. *З.С. Паперного*; Подгот. текста, биогр. справки и примеч. *Р.А. Шацевой.* Л.: Советский писатель, 1959 (Библиотека поэта. Большая серия)

ЛИТЕРАТУРА

Базанов В.В. Поэзия первых лет революции (1917–1921) // История русской советской поэзии. 1917–1941. Т. 1. Л.: Наука, 1983.

Богомолов Н.А. Строки, озаренные Октябрем: Становление советской поэзии (1917–1927): Книга для учителя. М.: Просвещение, 1987.

Богомолов Н.А. Андрей Белый и советские писатели. К истории творческих связей // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель, 1988.

Брюсов В.Я. Вчера, сегодня, завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. То же: *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975.

Брюсов В.Я. Среди стихов // Печать и революция. 1923. № 7; То же: *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975.

Владимирский В. Минувшие годы // Наш современник. 1966. № 4.

Воложенин А. Легенда и правда о пролетарской поэзии // Русская литература. 1963. № 3.

Воронский А. О группе писателей «Кузница»: Общая характеристика // Красная новь. 1923. № 3, 4; То же: *Воронский А.* Искусство и жизнь. М.: Пг.: Круг, 1924; испр. и доп. текст статьи: Прозаики и поэты «Кузницы» (Общая характеристика) // *Воронский А.* Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1963; То же: *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М.: Советский писатель, 1987.

Герасименко Д.С. Из творческой истории литературной группы «Кузница» (В.М. Бахметьев и «Кузница») // Московский областной педагогический институт им. Н.К. Крупской. Ученые записки. Т. 157. М., 1965.

Дзуцева Н. Проблема любовной лирики в творчестве пролетарских поэтов (1917–1925) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978.

Дикушина Н.И. Литературные журналы 1917–1929 гг. // История русской советской литературы. Т. 1. 1917–1929. М.: Изд-во АН СССР, 1958.

Дикушина Н.И. Октябрь и новые пути литературы. Из истории литературного движения первых лет революции. 1917–1920. М.: Наука, 1978.

Дрягин К.В. Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма. Вятка: Вятский пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1933 (Труды Вятского пед. ин-та им. В.И. Ленина. Вып. XIII).

Евгеньев-Максимов В.Е. Очерк истории новейшей русской литературы: Этюды и характеристики. Л.; М.: Госиздат, 1925 (2-е изд.: 1927).

Ежов И.С. Революционная русская поэзия XX века // Русская поэзия XX века: Антология русской лирики от символизма до наших дней / [Сост. *И. Ежов*

и *Е. Шамурин*]. М.: Новая Москва, 1925. — То же. [Факс. изд. под назв.: Русская поэзия XX века: Антология русской лирики первой четверти XX века]. [М.]: Амирус, 1991.

Захарченко Н.В. О декларациях и художественных программах «Кузницы» // Литература и познание действительности. Проблемы истории русской литературы: Сб. науч. статей кафедры русской и зарубежной литературы Таджикского гос. ун-та. Душанбе: ТГУ, 1973.

Захарченко Н.В. Когда и как образовалась «Кузница» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1973. № 4.

Захарченко Н.В. «Кузница» и «Пролеткульт» // Писатель и литературный процесс. Вып. 2. Душанбе: ТГУ, 1974.

Зелинский К. О Владимире Кириллове (1890–1943) // *Кириллов В.Т.* Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1958.

Зелинский К. Герасимов и Кириллов // *Зелинский К.* На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917–1920. М.: ГИХЛ, 1962.

Зелинский К. Александровский, Полетаев, Казин // Там же.

Кирилюк Л. Из наблюдений над поэтикой пролетарских поэтов 20-х годов // Поэтика и стиховедение: Межвузовский сборник научных трудов. Рязань: Рязанский городской пед. ин-т, 1984.

Кирилюк Л. Об особенностях образов пролетарской поэзии первых лет Октября // Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе. Пенза, 1969 (Ученые записки Пензенского педагогического института. Т. 81).

Клюев Н. Поэты Великой Русской Революции // Звезда Вытегры. 1919. 7 сент. № 62. Без подписи. Републ.: *Субботин С.И.* Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919–1921 гг.): Вопросы стиля и атрибуции // Русская литература. 1984. № 4.

Коган П.С. Пролетарская литература. Иваново-Вознесенск: Основа, 1926.

Коган П.С. Литература великого десятилетия. М.: Московский рабочий, 1927.

Кулинич А.В. Из истории русской поэзии революционной эпохи (1917–1925) // Ученые записки Киевского университета. Т. 16. Вып. 7. Киев, 1957.

Кулинич А.В. Очерки по истории русской советской поэзии 20-х годов. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1958.

Кулинич А.В. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х гг. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1967.

Ларцев В. Тема науки и техники в советской поэзии 1920-х гг. (Поэты «Пролеткульта» и «Кузницы», В.В. Маяковский) // Проблемы теории и истории литературы: Сб. статей. Труды Самаркандского гос. ун-та. Вып. 165. Ч. 2. Самарканд: Изд-во Самарканд. ун-та, 1967.

Лебедев-Полянский П.И. На литературном фронте. Сб. ст. М.: Новая Москва, 1924.

Левин Ф. Михаил Герасимов (1889–1939) // *Герасимов М.П.* Стихотворения. М., 1959.

Левченко М.А. Поэзия пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи. Дисс. ... канд. филол. н. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т, 2001.

Лежнев А.З. Вопросы литературы и критики. М.; Л.: Круг, 1926.

Лелевич Г. Творческие пути пролетарской литературы. Л: Прибой, 1925.

Львов-Рогачевский В.Л. Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин. М.: Книгоиздательство писателей, [1919].

Львов-Рогачевский В.Л. Новейшая русская литература. Изд. 3-е, испр. и доп. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925 [на титуле — 1924].

Львов-Рогачевский В.Л. Очерки пролетарской литературы. М.; Л.: Моск. акционер. издат. общ-во, 1926

Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. 1917–1920. М.: Наука, 1964.

Михайлов А.И. Поэзия двадцатых годов (1921–1930) // История русской советской поэзии. 1917–1941. Т. 1. Л.: Наука, 1983.

Niqueux M. [*Никё М.*] Об одной ранней советской утопии: *Первомайский сон* В. Кириллова // Revue des Études Slaves. Paris, 1992. T. LXIV. Fasc. 4.

Новикова М. Среди «Кузницы» // Воспоминания об А.С. Новикове-Прибое. М.: Советский писатель, 1969.

Полякова Л.В. К вопросу о взаимосвязях «Кузницы» и «Пролеткульта» (1920–1922) // Традиции и новаторство русской литературы XX века. М.: Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской, 1973.

Полякова Л.В. О литературной группе «Кузница» // Русская литература. 1973. № 2.

Полякова Л.В. «Кузница» в литературном движении 1920–1932 гг. Дисс. ... канд. филол. н. М., 1973.

Полякова Л.В. Поэзия рабочего мая: Очерк творчества Василия Казина. М.: Советский писатель, 1977.

Полякова Л.В. Цена битв. Из истории литературной борьбы советской эпохи. Воронеж: Цент.-чернозем. кн. изд-во, 1991.

Пролетариат и литература. Сб. ст. *А. Воронского, Г. Горбачева, П. Когана и др.* Л.: Госиздат, 1925.

Рабоче-крестьянские писатели. Библиографический указатель / Сост. *В.Л. Львов-Рогачевский* и *Р.С. Мандельштам.* М.; Л.: Моск. акц. издат. общество, 1926.

Раков В.П. У истоков советской поэзии (К вопросу о традициях и новаторстве) // Вопросы истории и теории литературы: Сб. ст. Вып. 3. Челябинск: Челябинский гос. пед. ин-т, 1968.

Родов С. Организация пролетарской литературы: Сб. ст. М.: ВАПП, 1925.

Родов С. В литературных боях: Статьи, заметки, документы 1922–1925. М.: Жизнь и знание, 1926.

Родов С. На посту: Статьи и заметки. М.: Федерация, 1931.

В. Александровский (сост. *Т.П. Дориной*) // Русские советские писатели, поэты. Т. 1. М.: Книга, 1977.

М. Герасимов (сост. *И.В. Алексахиной, В.Ф. Сулимовой*) // Там же. Т. 5. М.: Книга, 1982.

В.В. Казин (сост. *Н.В. Гужиевой*), В.Т. Кириллов (сост. *Л.Г. Чащиной*) // Там же. Т. 10. М.: Книга, 1989.

С.А. Обрадович (сост. *М.А. Бениной*)// Русские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 16. СПб.: Российская национальная библиотека, 1994.

Н.Г. Полетаев (сост. *Т.В. Котовой*) // Там же. Т. 19. СПб.: Российская национальная библиотека, 1996.

Г.А. Санников (сост. *Д.Б. Азиатцева*) // Там же. Т. 22. СПб.: Российская национальная библиотека, 1999.

Саянов В.М. Современные литературные группировки. Л.: Прибой, 1928.

Селивановский А. Поэзия Пролеткульта и «Кузницы» // *Селивановский А.* В литературных боях. М.: Советский писатель, 1963.

Семенова С.Г. Пролетарская поэзия // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

Семенова С.Г. Идея преображения мира и ее метаморфозы в послеоктябрьской поэзии // *Семенова С.Г.* Метафизика русской литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004.

Скворцова Л. Журналы «Кузницы» // Очерки истории русской советской журналистики: В 2 т. Т. 1. 1917–1932. М.: Наука, 1966.

Слюсарь А.А. Некоторые замечания к характеристике поэзии «Кузницы» и «Октября» (1922–1923) // Вопросы русской литературы: Сб. ст. Вып. 1 (4). Львов: Издательство Львовского ун-та, 1967.

Слюсарь А.А. Эстетические искания поэтов «Кузницы» (1920–1925 гг.). Дис. ... канд. филол. н. Одесса, 1970.

Слюсарь А.А. Эстетический идеал поэтов «Кузницы» и его художественное воплощение // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (20). Львов: Издательство Львовского ун-та, 1972.

Францева Л.Н. Творчество М.П. Герасимова советского периода // Русская литература XX века. Советская литература: Сб. ст. (Ученые записки Моск. госуд. пед. ин-та им. В.И. Ленина. № 456). М.: МГПИ, 1971.

Францева Л.Н. Творчество М.П. Герасимова и литературное объединение «Кузница». Дисс. ... канд. филол. н. М., 1971.

Якубовский Г.В. Литературные портреты. Писатели «Кузницы». М.; Л.: Госиздат, 1926.

Якубовский Г.В. Писатели «Кузницы». Статьи. М.: Федерация, 1929 [на обл. — 1930].

Brown Edward J. The Proletarian Episode in Russian Literature 1928–1932. N.Y.: Columbia University Press, 1953.

Steinberg Mark D. Modernity and the Poetics of Proletarian Discontent // Language and Revolution: Making Modern Political Identities / Ed. *Igal Halfin.* London: Frank Cass, 2002.

Steinberg Mark D. Proletarian Imagination: Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910–1925. Cornell University Press, 2002.

Steinberg Mark D. A Path of Thorns: The Spiritual Wounds and Wandering of Worker-Poets // Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russian Culture / Ed. *Mark D. Steinberg* and *Heather J. Coleman.* Bloomington: Indiana University Press, 2007.

Библиография составлена *А.Г. Гачевой*
при участии *С.И. Субботина*

Велимир Хлебников

О Велимире Хлебникове, признанной звезде русского футуризма, великом поэтическом новаторе XX века, все знавшие его вспоминают как о человеке невиданном («гофмановская фигура, совершенно, фантастика сплошная»[1]), воистину не от мира сего: чудак, странник, открытый зову пространства, в любой момент готовый сорваться в большое кочевье, отрешенный от житейской суеты, без дома и уюта, без забот о внешнем, теряет деньги и вещи, сеет вороха своих бумаг с рукописями, оставляя их в корзинках и узелках в домах знакомых, забывает поесть, забредает в чужие квартиры... Да, *сущее дитя*, и прежде всего — в лучшем евангельском смысле: свежее, первозданное восчувствие вещей и слов, доброта и родственное сочувствие к несчастным и обездоленным, к меньшой твари (сын орнитолога, знаток природы, ее существ и, конечно, птиц, любил стоять на одной ноге и сам был, по впечатлению многих, похож на птицу), «нравственная чистота и безупречное моральное целомудрие»[2]. Пожалуй, наиболее графически выразительный внешний его портрет оставил боготворивший его Николай Асеев: «Высокий рост, немного сутулый, как у орла, взъерошенный загорбок, "длинная" падающая походка, профиль, также схожий с величественной птицей, длинный синий глаз и чистый высокий, характерный для мыслителя, лоб, маленький изящный рот, едва пошевеливаемый волной убийственной улыбки (Хлебников никогда не хохочет), вот отдельные черты, которые тщетно будут пытаться представить себе следующие поколения»[3]. Но при анекдотической внешней рассеянности — редкая внутренняя собранность, всепоглощающая сосредоточенность на своих идеях, математических вычислениях, на создаваемых стихах и прозе. Причем писал он, как дышал, всегда и везде, занося на бумагу, на любые попадавшиеся под руку клочки и обрывки поток мыслей, образов, словесных разъятий, игр в словесные складни, медитаций над звуком и смыслом, фантастических видений и пророческих провидений...

Достаточно окунуться в этот, запечатленный уникальным хлебниковским стилем поток, чтобы почувствовать: писание, творчество для Велимира — своего рода жизненная, мыслительная, эмоциональная, языковая *секреция*, секреция непрерывная: ткал свои вещи, как паук паутину, движимый неустанной духовной, психической, почти физио-

логической потребностью. Оттого часто в его художественных вещах нет завершения, финала в обычном смысле слова, как нет конца в условно прерванной чреде многодневных, многогодовых дневниковых записей, разомкнутых в неверный горизонт незавершенной еще жизни. Иногда совсем по-детски (надоело, устал, хватит!) резко бросает текстовое свое тканье, идущее под шапкой определенного сюжета и тех или иных героев, — и так сойдет, здесь прервемся, любым случайным или гротескным, темным, чуть нелепым стихом. Пространство своих поэм и сверхповестей он не меряет, расширяя за счет вставок из других вещей и может в любой момент провести завершительную черту и поставить точку, а в необъятной сверхповести (заповести) «Зангези», нашпигованной такими вставками, пообещать читателю, как в первом московском издании 1922 года: «продолжение следует». «Зангези», по признанию Хлебникова, был «собран-решен 16 января 1922 г.», существовали и другие нереализованные варианты деталей и построения целого (спешил воспользоваться случаем для публикации) — свои большие вещи Хлебников нередко *собирает*, как ребенок игрушечную конструкцию, башню или целый фантастический город из отдельных кубиков. Недаром в отношении его произведений столь естественно введен понятие «монтажный текст».

Маяковский утверждал, что «Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу»[4] — и не он один выражал впечатление, что поэтические жемчужины Хлебникова сверкают в малом спонтанном кванте поэтического усилия, чаще всего в двух-трех, четырех строках, в отдельной строфе, резко выделяющихся разящей точностью и красотой образа и мысли среди завалов неровного и темного по смыслу словесного извержения. Мандельштам так оценил эти удачи внутри больших текстов поэта: «Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень»[5]. Высоко ценивший Хлебникова Юрий Тынянов «в первую голову» видел в нем «поэта-теоретика», в стихах которого «на первый план выступает обнаженная конструкция»[6]. Были высказывания и более радикального толка, причем с практическими для наследия поэта рекомендациями. Так Михаил Исаковский писал: «Вряд ли следует издавать стихи Велимира Хлебникова для сколько-нибудь большого круга читателей: читатели всё равно ничего не поймут в них. <...> Лишь поэты-специалисты, возможно, найдут в хлебниковском языке, в его стихах нечто интересное и даже извлекут из этого известную пользу. Поэтому для них, для специалистов, может быть, и следует время от времени издавать Хлебникова небольшими тиражами»[7]. Такое отношение к Хлебникову как поэту для поэтов, а к его трудному наследию как к бескорыстной сокровищнице отдельных метафор, слов, приемов для тех, кто захочет освежить и обогатить собственные творческие поиски, обличает какой-то глубинно формальный к нему подход, не чувствующий как раз *содержательной* новизны и цельности его поэтического мира.

А вот, скажем, Роман Якобсон, признававшийся в своем еще раннем «невероятном увлечении Хлебниковым», который сразу пронзил его «поглощающим ощущением внезапно уловленной гениальности», в своих поздних воспоминаниях вообще увенчал им развитие поэзии XX столетия: «Был он, коротко говоря, наибольшим мировым поэтом нынешнего века»[8] (разумеется, таковым и для известного филолога не мог быть творец лишь великолепных обрывков и отдельных строф). Еще в 1917 году в рецензии на пьесу «Ошибка смерти» Михаил Кузмин писал о Хлебникове, носителе «прекрасного и величавого стиха», что он «если не исключительно поэт-мыслитель, то во всяком случае поэт философствующий»[9]. И художественное совершенство, мощь и цельность его поздних вещей (начиная с конца 1910-х годов) кристаллизуется вместе с созреванием его преобразовательно-космического мировоззрения, с его активно-эволюционным прорывом в будущее, с более глубокой оценкой решающих событий эпохи — войны и революции.

Хлебников любил префикс «за», он был для него знаком трансценденции, превосхождения: проникнуть *за* данность человека, мира, языка, за очевидные слои формы и смысла вещей — и не просто проникнуть, но и подвигнуть эти вещи на переход, скачок, бросок к метаморфозе, к преображению. Когда, почти по строчке Маяковского, «красивый двадцатидвухлетний» Виктор Владимирович Хлебников, недавний студент Казанского университета, явился в 1908 году в северную столицу с ворохом написанных прозаических текстов и стихов, опознанных его первым учителем Михаилом Кузминым как «гениально-сумасшедшие», уже целое десятилетие кружила в России головы, и молодые, и умудренные, ницшевская весть о сверхчеловеке. Однако в «Трубе марсиан» (1916) Хлебников, уже Велимир, уже три года *хранящий* выданное ему соратниками звание «великого гения современности»[10], говоря о новой ступени человека, человека будущего, покорившего природу и время, называет его не сверхчеловеком (словом уже культурно каноническим), а *зачеловеком*. «Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, *где время цветет как черемуха* и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и, как токарь, обращается с своим завтра»[11].

Я вам расскажу, что я из будущего чую,
Мои зачеловеческие сны.
(«Если я обращу человечество в часы...», 1922 — II, 363)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем, в которых ему, кстати, грезился и «мировой заумный язык» (опять же не сверхумный), и составляют, на мой взгляд, содержательную суть его творческого, его пророческого — как он сам это и утверждал — послания людям («Люди!» — издает первый призывный звук та же «труба марсиан»). Но, казалось бы, кто в предреволюционную, революционную и непосредственно послереволюционную эпоху не грезил, не мечтал, не гремел о будущем, о преображении

человека, земли, космоса. Если ограничиться поэзией, то это и пролетарская, и новокрестьянская, и будетлянская (хлебниковский *русский* неологизм для футуризма), и Герасимов, и Кириллов, и Филипченко, и Клюев, и Есенин, и Маяковский... И у Хлебникова мы найдем полный набор преобразовательных порывов той же громко-патетической пролетарской лиры, к которой, кстати, он с интересом прислушивался[12]. Возьмем поэму «Ладомир» (1920, 1922), где те же источные богоборческие мотивы («Так часто вывеской разбою / Святых служили костыли. / Когда сам Бог на цепь похож, / Холоп богатых, где твой нож?» — III, 236), тот же человекобожеский пафос («Под молот, божеский чертеж! Ты божество сковал в подковы, Чтобы верней служил тебе» — III, 241), та же оценка революции как начала раскрепощения, открытия пути в даль будущего, где стираются границы между народами и государствами и род людской устраивается Людостаном, «единым человечьим общежитием» — по слову Маяковского, тот же идеал «научно построенного человечества», людей преобразовательного труда и творчества («Это шествуют творяне, / Заменивши *д* на *т*, / Ладомира соборяне / С трудомиром на шесте» — III, 235), когда дворяне, духовная до того элита нации, замещаются творянами. Это и мотив новой космической орбиты для нашей управляемой человечеством как экипажем планеты («Ты прикрепишь к созвездью парус, / Чтобы сильнее и мятежнее / Земля неслась в надмирный ярус» — III, 244), и разумная регуляция природных явлений:

Пусть Лобачевского кривые
Украсят города
Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.
И будет молния рыдать,
Что вечно носится слугой...

<...>
Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.
(III, 235, 245)

И наконец, самое дерзновенное — преодоление самих законов природы, претворение вытесняющего, смертного порядка существования в братский, бессмертный лад мира:

Смерть смерти будет ведать сроки,
Когда вернется он опять

<...>
Умейте, лучшие умы,
Намордники надеть на моры

<...>
Это у смерти утесов
Прибой человечества.
(III, 235, 243, 244)

Но если преобразовательно-космические замахи пролетарской поэтической мысли провисали в обветшалых стиховых приемах, мертвенно застывали в трафаретной риторике, то будетлянские воспарения Хлебникова рождались в слове по-новому свежем и умном (*за*-умном), дерзко расширявшем привычный рисунок физиономии родного поэтического языка, смысл его корней и флексий, возможности сопряжения слов, понятий и образов. Уже ранний Хлебников прошел через школу западных «проклятых поэтов», авангардистской поэзии. В его творчестве, как и в поэтике футуризма, одним из творцов которой был он сам, можно найти немало аналогов тех экспериментов, что шли в дадаистской, сюрреалистической западной поэзии: и детски-алогичный словарь, синтаксис, тип восприятия, и своего рода «поток сознания», элементы нелепицы и автоматического письма... При этом на Западе багаж новых авангардистских приемов, как правило, использовался для передачи разорванного внутреннего мира, для нагнетания дисгармонии, уродства человека и мира, часто циничного и демонизированного. Да и в русском футуризме, утверждавшем свою напористую анти-эстетику, было немало и абсурдизма, и культивирования безобразной, вонючей, трупной изнанки бытия чуть ли не как единственной реальности («Небо — труп!! не больше. Звезды — черви, пьяные туманом <...> Небо — смрадный труп. <...> Звезды — черви, гнойная живая сыпь!», «Луна, как вша, ползет небес подкладкой. / Она паук, мы в сетях паутин» — Давид Бурлюк), и пассивной, обессиливающей, а то и веселеньки-циничной апокалиптики, позднее характерной для Хармса и Введенского («Мир гибнет / и нам ли останавливать / мы ли остановим оползень...» — Крученых)... У Хлебникова же (как и у других крупных творцов, вышедших из авангардистских групп, у Маяковского или Заболоцкого) смелая и причудливая фантазия, неожиданная образность, пробуждавшие, говоря словами Хлебникова, «спящих богов речи», идет в сторону просветления и преображения человека и мира, положительного творчества. И каждый раз обнаруживается: такая созидательная, «утопическая», как любят ее называть, струя в новаторской поэзии первой трети XX века питается и подкрепляется открытием ею в русской духовной культуре тех крупных мыслительных синтезов, что стоят на активно-эволюционном, космическом видении, впервые целостно представленном в «Философии общего дела» Николая Федорова и затем развивавшемся в 1920–1930-е гг. в космизме К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, А.Л. Чижевского, В.Н. Муравьева, А.К. Горского, Н.А. Сетницкого[13]...

Николай Гумилев с его точной оценочной интуицией так схватил впечатление от появления нового, ошарашивающе необычного поэта: «В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли —

своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий»[14]. В поэтических снах Хлебникова, ярко выплеснувшихся в его ранних поэмах и пьесах, этих неразличимо перемешанных иронических, пародийных, серьезно-патетических и идиллических фантазиях, расшитых сказочно-мифологическим, шутейным *синкретизмом* («Чертик», 1909, «И и Э», 1909–1910, «Лесная Дева», 1911, «Вила и Леший», 1912, «Шаман и Венера», 1912, «Снежимочка», 1908, 1913 и др.), явственно пробивался и тревожный апокалиптический мотив.

В поэме Хлебникова «Журавль» (1909) созданные человеком вещи и машины выходят из-под его власти, идут мятежом на своего творца. В начале 1910-х гг. Валерий Брюсов, вдумывавшийся в противоречия чисто технического прогресса, оставляющего самого человека *как он есть* ограниченным и физически, и умственно, работал над близкой темой; от него дошли два отрывка «Восстание машин» и «Мятеж машин». (В более раннем перечне замыслов Брюсова, относящихся к 1908 году, находим те же «Ожившие машины».) Поддонный импульс возникновения и постоянного возобновления в современной культуре этого негативного мифа идет из подсознательного страха, что путь машинной, «протезной» цивилизации явно по большому счету *не тот*, приводящий ко все большей слабости и зависимости человека, которому буквально, *органически* не принадлежат изобретенные им технические орудия, *искусственные* приставки к его органам. Хлебниковский «Журавль» — образ саморазрушения человечества на избранных им ложных цивилизационных путях.

Через четыре года собрат Хлебникова по будетлянству, испытавший непосредственное влияние его поэмы, в трагедии «Владимир Маяковский» («Восстание вещей» — вариант ее заглавия, под которым, кстати, впервые печаталась и вторая часть «Журавля»), развернул жуткую картину настоящего бунта вещей («В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи»), где в экспрессионистических образах реализуется эта глубинная фобия торгово-промышленной, городской цивилизации. Тема вполне прочитывалась и в той марксистской оптике, к которой прикоснулся еще юноша-Маяковский: в капиталистическом обществе царит культ богатства и вещей, при том, что сам человек, по Марксу, овеществляет и отчуждает свою сущность в производимые им и не принадлежащие ему вещи.

В поэме Хлебникова торжествует колорит воистину финально катастрофический: «Трубы возвещают человечеству гибель», и среди различных концов света — это новый: человек сам на собственной груди пригрел змею: «Злей не был и Кощей, Чем будет, может быть, восстание вещей» (III, 19). Зловеще-любопытная деталь: в союз с вещами вступают «толпы мертвецов»:

Изменники живых,
Трупы злорадно улыбались,
И их ряды, как ряды строевых,
Над площадью желчно колебались.

<...>
Свершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи.
(III, 22)

Что за дико-гротескный поворот, какой в нем смысл? Скорее всего, это выражение коллективной бессознательной вины общества, написавшего на своих знаменах лишь заклинательное «memento vivere», за то, что ныне мертвые были вытеснены живущими, забыты и покинуты ими. Отсюда — страх их мести, их явления в мир в виде упырей и вампиров, — мотив широко распространенный в массовой культуре фильмов ужасов и современного постмодерна. Но воцаряется над людьми у Хлебникова не какая-нибудь чудовищная вещь, машина или робот, а некое зверино-пожирающее начало, своего рода апокалиптический «зверь из бездны», «полувеликан, полужуравель», младенцеед, кому «Учителя и пророки / Учили молиться, о необоримом говоря роке». Проглотив же последнего младенца, он не брезговал уже и взрослыми, «и порой людишек скучно лопал», а те продолжали ему молиться, и, наконец, «Он клюв одел остатками людского мяса, / Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса» (III, 23), и вот, совершив свое уничтожившее человечество дело, исчезает со сцены земного бытия. Таков этот предупреждающе предвидимый поэтом страшный фрагмент возможной апокалиптической эпохи человечества, пришедшего к позорно-унизительному концу на своих тупиковых путях: где и культ вещей взамен человека, и технизированная бездушная цивилизация, «пирующая на могилах», и финальное поклонение «зверю». Однажды Иванов-Разумник, напомнив, что Маяковский читал мало и пользовался «правом незнания», заметил в связи с его знаменитым исповеданием «нигилизма»: «Откуда же ему было узнать, как не из книг, что "nihil", то есть полный отказ от всяких человеческих и мировых ценностей, ведет лишь к отсутствию для человека места в мире»[15]. В «Журавле» у Хлебникова, как раз читавшего, изучавшего и знавшего поразительно много, этого места для человека уже предвосхищающе-пророчески нет.

Апокалиптическим крылом задета у Хлебникова и драматическая поэма «Гибель Атлантиды» (1911–1912), и пьеса «маркиза Дэзес» (конец 1909, 1910). Эта небольшая пьеса виртуозно построена на иронически обыгрываемой грани между, так сказать, живыми еще героями и застывшими на полотне, в мраморе неживыми персонажами, между жизнью, бренной и преходящей, и мнимым бессмертием всего попавшего в запечатленное навеки идеальное поле искусства. Разворачивается некий фантастический вернисаж, где и Лель сходит с картины, бродит среди посетителей, пародийно являющих собой сотрудников журнала «Аполлон», появляется и Рафаэль, надеющийся встретить папу Пия и Микель-Анджело (оказывается материализовавшейся жертвой путаницы: Распорядитель заказывал у слуги вино Рафаэль, а явился на зов знаменитый тезка вина)... Но через весь этот веселый, абсурдненький кавардак проходит нечто глубокомысленно-

серьезное, хотя и обрядившееся в сквозной каламбур двух слов: «*смерти*» и «*смѣрьте*» (в старой орфографии). Раскрывается эта словесно-понятийная пара в метафизических монологах маркизы Дэзес и ее Спутника. Точнее говоря, партию неизбежной, надвигающейся смерти, могилы, конца («И все приняло вид могильной лавки!» — IV, 216) разыгрывает в своих проговариваемых видениях маркиза, причем в разных, в том числе довольно причудливых поворотах: это и несущий многим гибель мятеж черни, рабов «под тенью незримой Пугача» («А кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!»), и застывшая бессмертная смерть ушедших в скульптурный камень некогда живых людей («Сердце, которому были доступны все чувства длины, / Вдруг стало ком безумной глины!» — IV, 215), и какое-то удивительное «воскрешение» из плена картин и скульптур только низшей твари и долговечных вещей: с плеч художественно застывших дам срываются соболя и горностаи и пускаются вскачь, выскакивают козочки и вспархивают совы, кружева и ткани возвращаются в первичное свое природное состояние («живой и синий лен»), вставные челюсти, «червонные заплаты зубов» встают «как выходцы гробов»... Что за странное видение? Впрочем, можно предложить такую его интерпретацию. В сложно барочном ключе Хлебников выражает мысль довольно простую — ни горностаю, ни козочке, ни сове, ни льну, как бы он ни препарировался, ни тем более золоту смерть по-настоящему не грозит: бессознательные природные твари, умирая в отдельных особях, бесконечно возобновляются в других и вечно живы (образ этой мысли — уход их из *неживого* художественного пространства), а уникальное чувствующее, сознающее существо в лучшем случае получает только художественное бессмертие (остается навеки запертым в картине и скульптуре).

Но Спутник маркизы дерзает преодолеть этот смертный рок людей как раз через «*смерьте*» — то есть через измерение всего и вся в мире, через познание его с конечной целью покорения природы, ее законов, их преобразования:

Божество. Стать божеством. Завидовать Перуну.
Я новый смысл вонзаю в «смерьте».
Повелевая облаками, кидать на землю белый гром...
Законы природы, зубы вражды ощерьте!
Либо несите камни для моих хором.
Собою небо, зори полни я,
Узнать, как из руки дрожит и рвется молния.
(IV, 217)

Но подобное человекобожеское дерзание в этой ранней вещи Хлебникова еще опознается лишь как безумно-экстатический порыв, не могущий поколебать торжествующую реальность смерти, реальность страшную, невмещающуюся в живое человеческое сознание:

Маркиза Дэзес
Успокойся, безумец, успокойся!
<...>

Спутник

Так! Я плачу. Чертоги скрылись, волшебные с утра,
Развеяли ветра.
Над бездною стою. Голос не умолкшей смерти.
Не «ять» и «е», а «е» и «и»! Кого — себя? Себя для смерти!
Себя, взиравшего! о верьте, мне поверьте!

И завершается этот центральный серьезный мотив пьесы смертью героев, их личным *художественным апокалипсисом*, тем, который чуть раньше предвосхищала маркиза в своем монологе: все, что было на них из природы (меха, одежда...), возвращается живым в природу же, а сами герои каменеют («На нас надвигается уж что-то. Мы прирастаем к полу. Мы делаемся единое с его камнем» — IV, 218), превращаясь в обнаженную скульптурную группу, которой восхищается «голос из другого мира»: «Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью» (IV, 219). Так замыкается эта вещь, в которой живые люди уходят в произведения искусства, пусть и прекрасные, но неподвижные и мертвые, демонстрируя найденный пока культурой единственный способ хоть так обессмертить когда-то жившее, мыслившее, дерзавшее.

Противостоящее *смерти — смерьте*, терпящее крах в «Госпоже Дэсез», постепенно укрепляется в главный стержень *зачеловеческой* веры Хлебникова, складывающейся с середины 1910-х годов. Известно, что Хлебников оставил целый цикл работ о природе и философии времени, о числовых, ритмических закономерностях исторического процесса (крупные, поворотные события, войны, революции, рождение великих людей). Еще с начала 1910-х гг. просиживая днями напролет в библиотеке над бесконечными математическими вычислениями, Хлебников пытался исследовать то, что он называл «законами времени», стремясь через них найти способы предсказания грядущего («обосновать право на провидение» — «Свояси» I, 9), обуздания слепого рока (как он выражался, найти доступ к «стрелке судьбы», «чтобы из положения внутри мышеловки перейти в положение ее плотника»).

Если я обращу человечество в часы
И покажу, как стрелка столетия движется,
Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война, как ненужная ижица?
(«Если я обращу человечество в часы...»)

Именно этого он хотел в своих исследованиях войн, опубликованных в брошюрах «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (1915) и «Время мера мира» (1916). Своим «блестящим успехом» Хлебников считал «предсказание, сделанное за несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году» («Свояси» — I, 9). Маяковский, правда, без всяких вычислений, основываясь лишь на поэтической интуиции, ошибся лишь на год: «в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах»).

Недаром Хлебников называет себя «числяром», а своего божественного двойника, своего Ка (используя древнеегипетское понятие) — *Числобогом* («Скуфья скифа», 1916).

Помимо закона тяготения
Найти общий строй времени,
Яровчатых солнечных гусель, —
Основную мелкую ячейку времени и всю сеть
(«Помимо закона тяготения...» 1920 — II, 103)

Знаменательно, что одновременно с Хлебниковым искал «основную мелкую ячейку времени» «яровчатых солнечных гусель», тесно связанную с исторической ритмологией, еще один представитель русского космизма Александр Леонидович Чижевский[16]. При этом толчком к исследованиям Хлебникова и Чижевского было одно событие — война, хотя и разделенная несколькими годами. «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при извести о Цусиме, собирались 10 лет» («Свояси» — I, 9). В 1915 г. Чижевский заметил, что усиление военных действий на фронтах Первой мировой войны совпадает с периодом особо интенсивного пятнообразования на Солнце, иначе говоря — с пиками солнечной активности. В своих исследованиях конца 1910-х — 1920-х гг. ученый уже тщательно проследил зависимость земных процессов — стихийных бедствий, эпидемий, бунтов, войн, революций — от циклов солнечной активности, выработав целую теорию земно-космической взаимосвязи явлений. Его «историометрия» была основана на одиннадцатигодовом цикле солнечной активности, который он и предложил считать своего рода естественно-космической единицей измерения исторического процесса (притом что существует и большая периодичность, являющая собой меньшую-большую сумму основного одиннадцатилетия). И если Чижевский и не предсказал революционного 1917 года, то доказал, что этот год, как и 1905 и все предыдущие знаменитые революционные события в Европе, пришлись на годы возмущенного Солнца. Хлебников и Чижевский идут своими путями в поисках ритмов исторического времени, но ими движет один пафос: познание («смерьте») должно вести к регуляции, к гармонизации и преобразованию социума, истории, человека, времени...

Оба солнцепоклонники (оба восхищались фараоном Эхнатоном, установившем в середине II тысячелетия до н. э. культ единого божества — Солнца, а Хлебников «город будущего» назвал «Солнцестаном»), они гениально чувствовали согласие космических и земных ритмов, «созвучье полное в природе», удивительный математический, числовой расчет, лежащий в основе мироздания, особую гармонию Целого, даже если она великолепно-равнодушна к индивидуальному существованию, таит в себе темные, разрушительные стороны. Что же остается делать человеку? — созерцать, познавать, покориться? Вовсе нет! Вторгнуться в природу вещей с благодетельной для человека коррекцией: от воздуха, которым мы дышим

(создать особый, отрицательно-ионизированный, который способствовал бы нашей жизнестойкости и долголетию), до вредоносной солнечной и космической радиации (найти способы защиты) — такова практическая цель работ Чижевского, такова же в своем главном векторе идейно-преобразовательная направленность творчества Хлебникова. «Для того, чтобы победить природу, надо ее изучать, и притом изучать до возможной глубины. Без этого глубокого изучения победа над природой невозможна и попытки борьбы с ней бессмысленны», — читаем мы в докладе ученого 1939 года. Поэт с его идеалом синтеза искусства и науки также делает особый акцент на необходимости исчерпывающего познания, предваряющего любое преобразование — *смерьте* должно быть максимально точным! В предисловии к «Доскам судьбы» (первый выпуск, 1922) Хлебников писал: «День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, — сдача Волги человеку. <...> Подобные же примеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен. <...> Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими».

Казалось бы, титаническое человекобожие Хлебникова в своем предельном замахе ничем не уступает обожествлению человека у Маяковского, прометеизму пролетарских поэтов:

Ежели скажут: ты Бог, —
Гневно ответь: клевета,
Мне он лишь только до ног!
Плечам равна ли пята?

<...>

Я, человечество, мне научу
Ближние солнца
Честь отдавать:
«Ась! Два!» —
Рявкая солнцам сурово!
Я воин; время — винтарь.
(«Зангези», 1920–1922 — V, 344, 345)

И в стихи и поэмы Хлебникова врывается пафос онтологического бунта, поэтический «хулиганский» шквал образов *штурма небес*, победительного *насилия над миром*. Вот «молодой вождь», «священник взлома и воровства», призывает своих товарищей *сломать* «священные запоры» космоса, превратив его в послушное орудие преобразовательного «великого замысла»:

Поставим лестницы
К замку звезд,
Прибьем как воины свои щиты, пробьем
Стены умного черепа вселенной,
Ворвемся бурно, как муравьи в гнилой пень,

с песней смерти к рычагам мозга,
И ее, божественную куклу с сияющими
по ночам глазами,
Заставим двигать руками
И подымать глаза!
(«Взлом Вселенной», 1921 — IV, 78–79)

Правда, для самого автора, выступающего в этой небольшой драматической поэме в образах «ученика», «сына», «младшего воина», такие яростно сокрушающие порывы, выплеснувшие в космический масштаб («Сюда поставить буравы и сверла. / Гремучие шашки, ваше слово! / К виску вселенной!» — IV, 79–80), — «сон тяжелый», в котором некто *сильнее* его *меняет* его *волю*. Сокровенная мысль *сына* обращена прежде всего к своей терпящей бедствие и упадок родине, к тому, чтобы явленное ему числовое знание привело к высшей безубыточной гармонии, когда все, вплоть до последней божьей коровки, будут спасены («Я дал обещание всё понять, / Чтоб простить всем и всё, / И научить этому» — IV, 76–77).

Человекобожие Хлебникова, по сравнению с человекобожием пролетарской поэзии и Маяковского, несло в себе свои индивидуальные оттенки. Да, как мы видим, в его стихах и поэмах нередко проносились неистовые звуки, свергавшие старого Бога, корыстную опору несправедливого строя, как и утверждалось, что именно запредельные ужасы мировой войны вырвали веру из народных сердец (как мог Он попустить *такое* — кстати, именно так объяснял потерю в себе Бога центральный народный герой литературы XX века, Григорий Мелехов):

Обвиняю!
Темные глаза Спаса
Белых священных знамен,
Что вы трепыхались
Над лавками
Русского мяса
Молча,
И не было упреков и желчи
В ясных божественных взорах,
Смотревших оттуда.
А ведь было столько мученья,
Столько людей изувечено!
И слугою войны — порохом
Подано столько печенья
Из человечины
Пушкам чугунным.
(«Берег невольников», 1921 — III, 333)

Вместе с тем идеал Хлебникова устремлялся в сторону новой синтетической религиозной эпохи, которая сможет счастливо и взаимообогащающе примирить пантеон мировых религий, языческих, национальных,

региональных, западных и восточных богов и культур всех эпох («Туда, туда, где Изанаги / Читала “Моногатори” Перуну, / А Эрот сел на колени Шангти, <...> / Где Амур целует Маа-Эму, / А Тиэн беседует с Индрой, / Где Юнона с Цинтекуатлем / Смотрят Корреджио / И восхищены Мурильо, / Где Ункулункулу и Тор / Играют мирно в шашки, / Облокотясь на руку, / И Хокусаем восхищена Астарта. / Туда, туда» — III, 281), когда разделяющие человечество великие и малые веры добровольно уступят место такому священному видению вещей, которое обнимет в едином интеграле весь род людской, всю природу и вселенную (образ великой *единой Книги*):

Я видел, что черные Веды,
Коран и Евангелие,
И в шелковых досках
Книги монголов
Из праха степей,
Из кизяка благовонного,
Как это делают
Калмычки зарей,
Сложили костер
И сами легли на него —
Белые вдовы в облако дыма скрывались,
Чтобы ускорить приход
Книги единой...
(«Азы из Узы», 1920–1922 — III, 277)

Всеобщее прощение и примирение, высказанное в финале поэмы «Взлом Вселенной», судя по всему, — высший и дальний идеал, а в начале, с середины 1910-х гг., в эпоху боевого теоретического самоопределения, поэт-пророк решительно утверждает некое разделение рода людского. «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» («Наша основа», 1919 — VI (I), 180). Так о каком же «раздвоении человечества» упоминает здесь Хлебников? Это прежде всего принципиальная классификация людей на «приобретателей» и «изобретателей»; первые и есть те, кого Маяковский, вслед за Герценом и Горьким, называет «мещанами»: круг их ценностей, по Хлебникову, очерчен словами «быт» и «жизненные пользы», а «весь язык лишь “дам” и “дашь”». Об этой же извечной борьбе *изобретателей*, людей будущего, поэтов с *приобретателями* — одно из любимых Маяковским, часто им декламируемое четверостишие Хлебникова:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок.
(1914 — I, 310)

Это и проводимое им разделение человечества *по возрастам*: «старшие», «донебесные люди» (отождествляемые с «приобретателями», «утонувшими в законы семей и законы торга», «у которых одна речь: "ем"»), и юные, рвущиеся в будущее, в новую природу, «будетляне», «Собор отроков будущего» (см.: декларацию «Труба марсиан», 1916, и «Письмо двум японцам», 1916). Изобретатели — для Хлебникова истинное человечество, ощущающее себя в пути к будущему, более того, «особая порода», как бы новый эволюционный тип, вызревающий в лоне нынешнего рода людского («мы еще только начало»); это авангард его, искатели, опытники, на острие эволюции ставящие дерзновенный эксперимент ее решающего сознательного скачка. Надо было отделить этот вырвавшийся вперед эволюционный тип от остальных, отстающих и коснеющих, дать ему *имя* как знак новой сущности: *творяне*, *изобретатели*, *марсиане*, *небесные люди*, *зачеловек*... тесно связать с главной задачей — овладения временем.

В свое время христианские гностики, активно устремившиеся к новой небесной, бессмертной природе, клеймили «животных, имеющих форму человека» («Евангелие от Филиппа», изреч. 119), которые «как скоты поедают друг друга» («Книга Фомы», изреч. 141), то есть ту людскую массу, что утверждается в природно-смертном, *скотском* типе существования. Такие же резко-*гностические* акценты «новой священной вражды», отталкивания от «старших возрастов», «приобретателей» («Право на все особо до Млечного Пути», «развод возрастов, право отдельного бытия и делания» — «Труба марсиан», VI (I), 249) звучат у Хлебникова; для него их выбор — вопиющее *не то*, отказ от эволюционного предназначения человека, ложный тупик развития, даже не развития, а стояния, стагнации, вырождения: «Мы уже относимся к вам и вашим обычаям как к мертвой природе, так неестественно все, что вы делаете и творите на бедной земле» («Ляля на тигре», 1916 — VI (I), 258). *Присваивая* «себе гордое имя Юношей Земного Шара», «мозгопашцев», поэт-пророк уверен, что «и через 100 лет мы останемся ими» («Ляля на тигре» — VI (I), 258) — речь идет о покорении времени, о вечной молодости, о верности своему пути. Возрастное деление здесь не абсолютно, оно — знак, обозначение духовной позиции, разного фундаментального выбора. Сам Велимир, умерший 28 июня 1922 г. в деревне Санталово Новгородской губернии (похоронен был вначале на деревенском кладбище), прожил до рокового поэтического упора — 37 лет, да и можно ли его представить пожилым или старым человеком?! *Молодость* и *будущее* — его, если хотите, онтологический и житейский статус, его «особая порода», его *эйдос*, в другой *вид* (чаемую вечную молодость) перейти он еще не мог. Разве что художник Борис Григорьев изобразил рядом с его реальным, далеко не совершенным профилем смертного земного человека его будущий преображенно-бессмертный, ангельски-андрогинный, прекрасный облик (рисунок 1916 года «Хлебников в будущем»).

Известно, что Хлебников еще со студенческих лет в Казани был увлечен идеями Лобачевского, Минковского, Эйнштейна, представлениями о четырехмерном пространстве-времени, и будущее государство изобретателей называл *государством времени* в противовес существовавшим и сущест-

вующим *государствам пространства*, а себя и других Председателей земного шара (этакое самопровозглашенное им утопическое правительство изобретателей) — «воинами времени». Кстати, Правительство земного шара называлось еще Велимиром «государством молодежи» или «государством 22-летних». Должно было оно, по проекту поэта, включать 317 членов (в первом варианте его «закона времени» 317 лет отсчитывали интервал между повторяющимися историческими событиями), выдающихся отечественных и мировых деятелей, близких по духу будетлянским идеям и устремлениям (сам Хлебников был избран его Председателем на специальном представлении в Харьковском театре в 1920 году).

Законы быта да сменятся
Уравнениями рока.
Персидский ковер имен государств
Да сменится лучом человечества.
Мир понимается как луч.
Вы — построение пространств,
Мы — построение времени.
(«Воззвание Председателей
земного шара», 1917 — III, 174)

Рядом с будущим государством времени, идущим от изучения и познания законов времени к управлению ими, рядом с новым эволюционным типом изобретателя-зачеловека прошлые государства пространств и прошлый человек-приобретатель находятся в таком же отношении,

Как волосатая ного-рука обезьянки,
Обожженная неведомым богом-пламенем,
К руке мыслителя, спокойно
Управляющей вселенной,
Этого всадника оседланного рока.
(«Воззвание Председателей
земного шара», 1917 — III, 173)

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем включали мечту о разного рода сверхтехнических чудесах (см.: «Лебедия будущего», 1918, «Радио будущего», 1921), где и искусственные дожди, и облакоходы, возделывающие поля с неба, и новые пути сообщения, и предвосхищение телевидения (тенепечать, тенекниги, цветная тенепись), в его гигантски расширенном смысле и благом наполнении, служащего одним из инструментов, как сейчас бы мы сказали, ноосферы — «приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносящейся над страной каждый день» («Радио будущего»). Здесь, наконец, и мечта о свободном, богоподобном, *летающем* человечестве: «Люди! дальше окоп / К силе небесной проложим. / Старые горести, стоп! / Мы быть крылатыми можем» («Моряк и поец», 1921 — II, 178), «Мы были, мы были детьми, / Теперь

мы — крылатое жречество» («Война в мышеловке», 1919 (1915–1918) — III, 187–188).

Преобразовательное дерзание поэта обнимает и меньшую тварь, по отношению к которой, пожалуй, первым в поэзии именно Хлебников выразил с такой убеждающей страстью долг ее старшего сознательного брата (тема, чуть позднее подхваченная Заболоцким):

И идут люди, идут звери
На богороды современниц.
Я вижу конские свободы
И равноправие коров,
Былиной снов сольются годы,
С глаз человека спал засов.
(«Ладомир» — III, 242)

Уже в ранних прозаических опытах казанского, *дословотворческого* периода Хлебникова прослеживаются те исходные импульсы, которые позднее выльются в активно-эволюционное миропонимание поэта. Его юношеские максималистские писания кишат зародышами будущего цельного видения. Это и данное ему ощущение собора *равноправной* земной твари, «граждан биоты», как позднее определит экологическое мышление. Вместе с тем — чувство ответственности человека, *сознания природы*, перед эволюционным рядом существ, которые вынесли его к бытию. И главное — понимание несовершенства, незавершенности, *переходности* нынешнего человека, когда «единственной целью», настоящей и стоящей, жизни и деятельности должно стать «укрепление немощной природы человека» («Еня Воейков», 1904–1906? — V, 67), борьба «индивидуума с видом» за освобождение от власти видового рока с его дурной бесконечностью рождений и смертей, за свое личностно улучшенное, восходящее к новому бытийственному качеству естество... В своей автоэпитафии «Пусть на могильной плите прочтут...» (24 ноября 1904 г.) восемнадцатилетний Хлебников так прозревает свои основные духовные свершения, оправдывающие его земное существование: «...он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия “люби ближнего, как самого себя”. <...> Сердце, плоть современного порыва человеческих сообществ вперед, он видел не в князь-человеке, а в князь-ткани — благородном коме человеческой ткани, заключенном в известковую коробку черепа. Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачем князь-ткани, и только ее. <...> Он грезил об отдаленном будущем, о земляном коме будущего, и мечты его были вдохновенны <...>. Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел...» (VI (I), 7).

Как видим, здесь *христианизация* отношения к животным («Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды» — VI (I), 7) входит в то главное содержание Вести поэта-

пророка, которое связано с мозговым веществом, с сознанием, с разумом, созидающих то, что позднее будет названо *ноосферой* (сферой разума). Исследователь творчества Хлебникова Р.В. Дуганов в своей книге о нем приводит замечательный неологизм поэта «мыслезём», сближая его с будущим понятием «ноосферы», введенным в конце 1920-х гг. французскими учеными и мыслителями Тейяром де Шарденом и Э. Леруа и принятым Вернадским. Он же цитирует архивную заметку Хлебникова «О будущем человека», где звучат две важнейшие заповеди его учения: «I. Увеличивайте число людей на всей земле. II. Увеличивайте вес отдельного мозга во всяком человеке. Это два пути мирового спасения. <...> Поистине: земля волит быть мозгом!»[17]. Хлебников здесь, действительно, близок логике ноосферной мысли, которая и в умножении населения земли, и в дальнейшей цефализации (*мозговизации*) живого, и прежде всего его человеческого, разумного авангарда, видит главный ресурс для разрешения тех преобразовательных планетарных и космических задач, которые ставит перед родом людским *восходящая* ко все более совершенному, бессмертному, персональному сознанию и бытию мировая эволюция.

Кстати, и «земляной ком будущего» (достаточно темное место его автоэпитафии) позднее вполне раскрывается в творчестве Хлебникова — как раз в комплексе все тех же *ноосферных* идей. Речь идет о новом питании, позволяющем разрушить кровавую пищевую пирамиду, увенчанную человеком, по слову Гердера, «наивеличайшим убийцей на земле» (одновременно другой, научный ум, ум Вернадского, введшего в русскую мысль представление о ноосфере, уже нащупывал и лелеял идею будущей автотрофности человечества): «Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, ее спящую душу хлеба и мяса. Земля стала съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» («Утес из будущего», 1921–1922 — V, 226). Этот же мотив звучит в «Ладомире»: «Там муку съедобной глины / Перетирали жерновами <...> / Где поезд вез на север щи, / Озер съедобный кипяток. <...> / Для рта столиц волна зажарена, / И чад идет озерной водки» (III, 245). В «Утесе из будущего» люди этого будущего, «боги спокойной мысли», открыли ранее неведанные области радости: это и восчувствие своего тела как «государства граждан», населяющих его (органы, клетки, кровь, волосы...), к которым сознание, их правитель, культивирует «нравственный долг» дарить им удовольствие и счастье; это и глубокое чувственное переживание невероятно развившейся способности — мышления и ее продукта — мысли («Я сейчас курю восхитительную мысль с обаятельным запахом. Ее смолистая нега окутала мой разум точно простыней» — V, 225); это и наслаждение от нового бескровного питания («спички еды», «сладкий дым», «превосходный съедобный дым»), — все то, что позволило роду людскому, наконец, выйти к «уравнению человеческого счастья», — не самостийно утверждать себя в природе и вселенной, а «виться слабым хмелем вокруг ствола мирового», узнавая «глаза и душу» свою и других в неисчислимых живых тварях, явлениях и стихиях мира.

И тут, в самых, казалось бы, странно-юродивых мечтаниях поэта о «съедобной глине» или питании воздушным дымом, о братстве с конями («конецарство») и прочими освобожденными облагороженными тварями, Хлебников ближе всего подходит к библейско-христианским упованиям: и к видению того времени, когда волк и ягненок, лев и лань будут мирно возлежать рядом и у ног человека («Утес из будущего» завершается фразой: «И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях, и теперь я курю мой воздушный обед»); и к евангельскому образу «воды живой» и «хлеба живого», вырывающему обоженного человека из дурной бесконечности чревного алкания, убийства и пожирания чужой жизни; и к христианско-космическому утверждению любви как принципа связи всего со всем («Всегда, навсегда, там и здесь, / Всем всё, всегда и везде! — / Наш клич пролетит по звезде! / Язык любви над миром носится / И Песня песней в небо просится» — «Ладомир»). Наконец, и высшее христианское чаяние — «Последний же враг истребится — смерть» (1 Кор. 15:26) и «времени уже не будет» (Откр. 10:6), «и смерти не будет уже» (Откр. 21:4) в жизни «будущего века» — по своему преломилось в «зачеловеческих снах» поэта.

В автобиографической заметке Хлебникова 1914 г. читаем: «Вступил в брачные узы со Смертью и, таким образом, женат» (V (2), 243). Сюжет со смертью для него экзистенциально центральный, даже, как видим, *брачный*. Его всепоглощающая тема о времени, о его покорении — по существу, иносказание для победы над смертью. В раннем драматическом этюде «Госпожа Ленин» (1908, 1913), написанном в метерлинковском ключе, внутренний монолог больной героини расщеплен на Голоса Осязания, Слуха, Зрения, Памяти, Рассудка, Воли, Страха... фиксирующие внешние и внутренние впечатления госпожи Ленин то от визита врача, то от финального момента, когда ее насильно куда-то волокут и Голос Сознания констатирует: «Они несут. Все погибло. Мировое зло». И наконец, «Все умерло. Все умирает» (IV, 183). Лишь однажды звучит тут Голос Разума: «Здесь страдают. Зло есть, но с ним не борются» (IV, 182).

В пьесе «Ошибка смерти» (1915), которую, по свидетельству композитора Артура Лурье, «Хлебников очень любил и придавал ей большое значение»[18], уже появляется и борец с этим злом, *последним злом* рода смертных. Здесь в символистско-пародийной манере изображается «харчевня веселых мертвецов-трупов», где с двенадцатью посетителями пирует сама Хозяйка, разгуливая среди них с хлыстом и напевая им повелительно-«сладкие» песни смертного рока:

Ты часы? Мы часы!
Нет, не знаешь ни аза,
Кверху копьями усы,
И закрой навек глаза!
Там, где месяц над кровлей повис,
Стрелку сердца на полночь поставь
И скажи: остановись!
Всё земное, — грезь и явь.

В старинном сипе
Ночных дверей
Погибни, выпей,
Умри скорей.
(IV, 228)

Неожиданно сюда является тринадцатый посетитель — явная перекличка с «тринадцатым апостолом» Маяковского, включающая и смысловой намек на пушкинского карающего «Каменного гостя», ибо в подзаголовке хлебниковской пьесы стоит «Тринадцатый гость». Это он, безжалостный («У меня нет ни капли сострадания. Я весь из жестокости» — IV, 231) и умный противник Смерти, сумел ее перехитрить, оставить без собственной головы (легкомысленно одолжила ему свой пустой череп на чашу) и позволил ей по ошибке самой выпить «пиво мертвых». И когда Смерть падает со словами: «Я умираю», происходит то, что обозначено в авторской ремарке: «Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных» (IV, 235).

Своей сестре Вере Хлебников писал 2 января 1921 г.: «Вся <моя> мрачная правда, что мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь воина "без кавычек". Да, здесь стоит быть воином. Здесь я не скажу, как сказал недавно, что я не буду "хороводиться с ружьем", отказываясь освящать своим согласием этот старинный и гнусный обряд» (VI (2), 202). Как поэт он был особенно сильным и убедительным *воином* против убийства и смерти, касаясь эпох и обстоятельств *усиленной* смертности. То ли времен войны, когда «служит верный пулемет / Обедню смерти, как звонарь» («Ночь в окопе», 1920 — III, 225):

Это смерть идет на перепись
Пищевого довольства червей.

<...>

Величаво идемте к Войне Великаньше,
Что волосы чешет свои о трупья.
Восликнемте смело, смело, как раньше:
«Мамонт наглый, жди копья!
Вкушаешь мужчин à la Строганов».
(«Война в мышеловке» — III, 182)

То ли времен голода, «когда над целой страной / Повис смерти коготь» («Трубите, кричите, несите», 1921), разного рода эпидемий и болезней, составляющих неизбежный зловещий шлейф военных, революционных, голодных и холодных лет.

Волга! Волга!
Ты ли глаза-трупы

Возводишь на меня?
Ты ли стреляешь глазами
Сел охотников за детьми,
Исчезающими вечером?

<...>

Как! Волга, матерью,
Бывало, дикой волчицей
щетинившая шерсть,
Когда смерть приближалась
К постелям детей, —
Теперь сама пожирает трусливо детей,
Их бросает дровами в печь времени?
(«Волга! Волга...», 1921 — II, 389)

Впрочем, Хлебников прекрасно осознавал, что все эти формы усиленной смертности, объясняемые социально, исторически, уходят в иррациональный корень непобежденной смерти вообще как закона нынешней «падшей» природы. Откликаясь на смерть от лейкемии 36-летней художницы и поэтессы Елены Гуро, он писал 18 мая 1913 г. ее мужу, художнику Михаилу Матюшину: «Собственно смерть есть один из видов чумы, и, следовательно, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы» (VI (2), 152), причем такой чумы, которая косит поголовно, рано или поздно, без единого исключения, всех и каждого.

Да и вся общественная организация, рычаги управления *государства пространств* стоят на убийстве и смерти, и оно само является, по Хлебникову, корыстным эксплуататором индивидуальной смертности. Лишение жизни, полное или частичное как ее умаление в той или иной форме, здесь служит самым эффективным инструментом господства общества над личностью:

Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,
Падайте в обморок при слове «границы»:
Они пахнут трупами.

<...>

Но зачем оно кормится людьми?
Зачем отечество стало людоедом.
А родина его женою?

<...>

Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях
Между клыками и коренными зубами?
Слушайте, государства пространств,
Вот уже три года
Вы делали вид,
Что человечество — только пирожное,
Сладкий сухарь, тающий у вас во рту.

<...>
Прилично ли Господину Земному Шару
(Да творится воля Его)
Поощрять соборное людоедство
В пределах себя?
(«Воззвание Председателей
Земного Шара» — III, 170–171)

Хлебников неистощим в образном неистовстве, разоблачающем войну и убийство, кровавые ниточки которых дергает «мировая нажива», «жирный палец <...> мирового рубля» — эти определения звучат в поэме «Берег невольников» (1921): каскадом здесь идет и «соломорезка войны» (III, 332) и «струганок войны», он «стругает, скобля, / Русское мясо <...> / Множество стружек — мертвые люди!» (III, 333), и «пароходы-чудовища / С мерзлыми трупами», чавкающие «пушки — обжоры», «чугунные свиньи» ядер, «сластены войны», что «Хрустели костями, / Жрали и жрали нас, белые кости» (III, 334)... И вот из этой жуткой военной *жратвы* и родилась как месть, как протест революционная *братва*, поднявшая «Кол Священной, / Огромной погромной свободы» (III, 334–335).

Самого Виктора Владимировича Хлебникова (тут уж никак не проходил он как Велимир) призвали в армию весной 1916 г. рядовым запасного полка — трудно было бы найти на земном шаре среди противоборствующих военных сторон кого-либо менее соответствующего задаче организованного убийства другого человека, «врага» («...ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов, <...> где ударом в подбородок заставляли меня и моих товарищей держать голову выше и смотреть веселее, <...> где на все доводы один ответ, что я еще жив, а на войне истреблены целые поколения» — из письма к доктору Н.И. Кульбину, май 1916 г. — VI (2), 178[19]). И Хлебников оказывается на три недели буквально среди сумасшедших, чтобы избавиться от войны хоть на срок, а тут уж приспело и время «братвы», о котором пишет он в поэме «Берег невольников». Здесь через излюбленный прием схватки двух букв — мятежного «бэ», несущего «другой веры завет», и хрюкающего «жэ» и победы первого, меняющей тем самым содержание и смысл времени («Жратва на земле / Без силы лежала, / Ей не сплести брони из рогож. / И над нею братва / Дымное местью железо держала, / Брызнувший солнцем ликующий нож» — III, 335), — поэт дает точный диагноз последней, решающей причины, раскачавшей кровавый народный бунт. Как позже писал поэт о своем даре пророческого предчувствия в прозаическом тексте «Перед войной»: «Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня. В этом крушении были черты, освещавшие будущее» (V, 234).

Несколько поэм Хлебникова посвящены этому «будущему», что родилось из безобразного, набитого трупами чрева войны, ураганному времени, выплеснувшему новые неистовые ритмы-вихри коллективных страстей. Если известная «Ночь перед Советами» — как бы пролог к револю-

ционному взрыву, опускающая исследовательский лот поэта в глубины давних смертельных обид рабов на самодурство их самовластных господ, то писавшаяся одновременно, осенью 1921 г. в Пятигорске, драматическая поэма «Настоящее» разливает огненный поток низового гнева, мстительного распаления — выплескивается он в «голосах и песнях улицы», в голосах тех, кто изощренно обозначает себя как «Мы писатели ножом, / Священники хохота <...> / Запевалы паденья престолов / <...> Скрипачи на брюхе богатых <...> Свободные художники обуха», для кого «самый страшный грех — Пощада!» (IV, 111). Дикое и сладкое исступление расправы, «Страшного Суда», немедленно творимого над всей пирамидой былой власти, от вышнего небесного Самодержца до «Белого царя» и всей белой кости — бар, городовых, дамочек..., — выражает себя в разнообразно издевательских разбойных, частушечных, раёшных ритмах: «На о, / На обух / Господ, / На о, / На обух / Царей, / Царя, / Царя» (IV, 106), «Целоваться с барьем, / Миловаться с барьем, / Лезвием секача / Горло бар щекоча» (IV, 113), «Гож нож! / Раскаты грома. / Нож гож, / Пылай, хоромы» (IV, 118), «Я бы на живодерню / На одной веревке / Всех господ повела / Да потом по горлу / Провела, провела! <...> / — Крови лужица! / — В глазах кружится!» (IV, 115), «— Пли! / — Одною меньше мухой. / — Пли! / Шашка сбоку! / — К сроку!» (IV, 109).

В своей выразительно-лаконичной конструкции «Настоящее» выплеснулось из *материнского лона* другой пространной поэмы «Прачка», писавшейся тогда же, в ноябре 1921 г. В последнем, наиболее научно выверенном Собрании сочинении Хлебникова в шести томах, подготовленном и изданном ИМЛИ РАН, «Прачка» печатается в разделе «Другие редакции и варианты». Являя ту же неистовую, бесконечно варьируемую «анти-литанию» ненависти и мести «окаянных, сгнивших людей», обращенную к своим вековым притеснителям, эта поэма обладает мощным художественным потенциалом: блистательно-неистощимой звуковой и образной оркестровкой сгущенных контрастов, карающих, темных страстей. С окровавленными ножами и ножницами, сработавшими на холеных шеях удавками, дымящимися ружьями люди «боли и голи» пляшут тут на поверженных трупах своих врагов издевательский «danse macabre», яростную «пляску смерти».

Но если «Прачка» по своей как бы однолинейной отмстительной тональности, по упору на былые невыносимые страдания народа, объясняющие его нынешние черно-ликующие эксцессы, ближе к «Ночи перед Советами», то в поэме «Настоящее» уже пробиваются и другие точки зрения, другие ценностные акценты (которые развернутся в поэме «Ночной обыск»). Так на фоне чудовищного осатанения толпы, в коротких и яростных выдохах стиха изрыгающей сгустки ненависти и жажды убийства, особенно достойно выглядит Великий князь, воспринимающий дикость происходящего как «Божественный гнев», стоически размышляющий перед лицом катастрофического оборота судьбы — с вершины жизни в презренный прах («Я буду для детей плевательница?» — IV, 104), — перед готовящимся его закланием эпохой.

И уж совсем сомнительно выглядит в «Ночном обыске» та стихия убийства и буйства пьяной от крови и вина матросни, унюхивающей классовым чутьем «белых зверей», жизнь которых не стоит ничего («Крови? Сегодня крови нет! / Есть жижа, жижа и жижа. / От скотного двора людей...» — IV, 88). «Настоящее» и «Ночной обыск», созданные к четвертой годовщине Октября (на автографе второй поэмы стояло «7.XI. 1921. 3^6+3^6» — так Хлебников обозначил количество дней, составляющих эти четыре года), обнаруживают, насколько на деле по прошествии 1458 дней поэт установился в своем амбивалентном отношении к революции, ко всей этой лихой братве, «шатии-братии, бродягам морским», «убийцам святым», осененным эмблематическими образами эпохи — Пугачева («Трупы валяются. / Море разливанное, / Море — ноздри рваные, / Да разбойничье, / Беспокойничье <...> / Море Пугачева» — IV, 93–94) и Разина: «Свадьбу новую справляет» вплетается в пьянку-гулянку матросов в квартире, куда они вломились и убили на глазах сестер и матери юного Владимира, опознанного как врага тем же звериным чутьем.

Но совершенно поразительное психологическое углубление идет к концу поэмы, когда непосредственный убийца, «старшой», переживает тяжелый хмель и бред преступной души. Его мучит веселое гордое бесстрашие юноши «перед лицом конца» — чует он в этом бесстрашии духовную победу над ним, казалось бы, владыкой его жизни и смерти:

Как этот мальчик крикнул мне,
Смеясь беспечно
В упор обойме смерти.
Я в жизнь его ворвался и убил,
Как темное ночное божество,
Но побежден его был звонким смехом,
Где стекла юности звенели,
Теперь я Бога победить хочу
Веселым смехом той же силы,
Хоть мрачно мне сейчас
И тяжко. И трудно мне.
(IV, 99)

Вот смысл его вызова Христу на иконе, Его «вещим и тихим» глазам, глядящим «вниз / Укорной тайной, / На нас, на всю ватагу / Убийц святых, / На нашу пьянку / Убийц святых»: «Даешь в лоб, что ли? <...> И я скажу спасибо» (IV, 94). Уничтожь меня, а я так же гордо и весело встречу смерть, как моя недавняя жертва, и тем возвышусь над Тобой, и мука моя угаснет вместе с моей шальной жизнью — такой сложный психический наворот подразумевается в бредовых речах «старшого». Кстати, это уже совсем не то примитивное люмпенское богоборчество, сметающее вместе с *бог*атыми и *бога*: «Недаром приделай “атый” / Из “бога” выйдет “богатый”. / В один гроб закопать их лопатой!» («Прачка», IV, 319), не те примитивные кощунства, которые звучат здесь же по отношению к Небесно-

му, недавно столь почитаемому Царю: «Бог! Говорят, что там, на небе, твоя ставка? / Сегодня ты получаешь отставку! / — Эй, где чинят Бога? / <...> Где чинят Бога? / Конский навоз, что нас спасал и грел от мороза, / Постав<ят> на его место / В тяжелых окладах серебра» (IV, 311).

Вернемся, однако, к финалу «Ночного обыска». Здесь в пьяный бред нигилистического сознания «старшого», то приглашающего иконного Христа («Ты девушка, но с бородой» — низовое гротескное восчувствие целостной Его андрогинности) *закурить* и *поговорить по душам*, а, может, пройтись с ним по набережной прелестной синеокой девушкой, то видящего себя и братву «в могиле братской» и на том свете, врывается реальность: «Пожар!». Комнату со всей этой шатией-братией подожгла и закрыла железной дверью мать Владимира, и если полубезумный убийца получает то, что хотел, правда, не божественной дланью, а материнской местью: «А я доволен и спокоен, / Стою, кручу усы, и все как надо», то остальные тщетно мечутся: «Стреляться? Задыхаться?» И *Старуха* (*показываясь*) ставит последнюю символически-зловещую, грозно-пророческую для братвы и их предприятия точку: «Как хотите!» (IV, 101).

Поэту было открыто глубинное, я бы сказала, религиозное, видение человека-убийцы. В этюде «Перед войной» Хлебников необычно фокусирует наше зрение, заставляя увидеть, как любого человека буквально облекает множество трупов некогда живших существ: меховая шапка и шуба, целое кладбище убитых зверей, шерстяной шарф («разве не овца, белокурая и милая, грела дыханием смерти шею...») и одежда («братская могила льнов» — V, 232)... Люди *перед войной* поданы в свете мрачноватой иронии: «Живя в хижине из чужой смерти, эти люди, в шкурах свежевскопанных могил, готовились сделать прыжок в смерть, чтобы где-то там стать, вернув долг, почвой для растений, дровами для травоядных печей» (V, 233). Несущие смерть огромному живому миру люди готовы истреблять таких же людей, т. е. самоистребляться — какая-то одна, как скажет позднее Пришвин, «кащеева цепь» стягивает их: корни войны и убийства уходят в бытийственный корень нынешнего статуса природно-смертного бытия человека, вынужденного убивать чужую жизнь и вытеснять вольно и невольно себе подобных, неизбежно разделяя с ними и со всем миром живого одну смертную участь: «Люди в свежих могилах недавних цветов и зверей, с ног до головы одетые в могилы...» (V, 232).

«Не убий» у Хлебникова вполне последовательно, относится оно не только к идеально устроенному будущему, но и к настоящему:

Мне гораздо приятнее

Смотреть на звезды,
Чем подписывать смертный приговор.

Мне гораздо приятнее

Слушать голоса цветов,
Шепчущих «это он!»
Когда я прохожу по саду,

Чем видеть ружья
Убивающие тех, кто хочет
Меня убить.

Вот почему я никогда,
Н и к о г д а
Не буду правителем
(«Отказ», 1922 — II, 489)

Недаром и возникает в поэзии Хлебникова удивительный образ «юноши-пророка», *противо-Разина*: не убивать, а спасать, не бросать любимую за борт «в набежавшую волну», а оживотворять, *очеловечивать*, одухотворять мир вокруг: «Он Разиным поклялся быть напротив. / <...> Наш юноша поет: / "С русалкою Зоргама обручен / Навеки я, / Волну очеловечив. / Тот — сделал волной деву"» («Я видел юношу — пророка...», 1921 — II, 190). Тот же мотив в поэме «Труба Гуль-муллы» (1921), в другой редакции — «Тиран без Тэ» — т. е. Иран, где Хлебников странствовал весной 1921 г.: «чадо Хлебников», поэт-пророк, кого здесь называют Гуль-мулла (*священник цветов*, по расшифровке самого автора), спускается с гор, принося свою Весть. И если в «Зангези» (1920–1922) то было учение о звездной азбуке, законах чисел, то здесь в Иране, родине Заратустры, священной книги «Авеста», где утверждается конечная победа добра над злом, всеобщее воскрешение, полное искупление и спасение мира, выступает другая важнейшая грань проповеди, облеченная как раз в образ «Разина напротив».

И в звездной охоте
Я звездный скакун,
Я — Разин напротив,
Я — Разин навыворот.
<...>
Плыл я на «Курске» судьбе поперек.
Он грабил и жег, а я слова божок.
<...>
Разин деву
В воде утопил.
Что сделаю я? Наоборот? Спасу!
(III, 302–303)

Образ Разина — один из лейтмотивных у Хлебникова (см. поэму-палиндром «Разин», 1920, поэму «Уструг Разина», 1922 и др.). В революционные годы этот образ буквально лез в глаза, уши, сознание отовсюду — из речей вождей, больших и малых, из литературы... Эпоха внедряла его как заглавный национальный архетип, в разинском (и пугачевском) бунтарском, отмстительном начале видела она самое драгоценное в народном характере, поднимала на щит, смахивая в презренную пыль всякую там «юродивую», «рабскую» Святую Русь, «каратаевщину»... И поэт тут поплыл, воистину, *напротив* и *поперек*. В «Уструге Разина» Хлебников дает свою,

с явной современной оглядкой, транспозицию известного народного песенного мифа о Разине и брошенной за борт полюбовнице-княжне. Эмоционально-негативная окраска тут нагнетенно-очевидна: это и «парусник разбойников», и такое описание предводителя: «За шляпой белого овечьего руна / Скрывался взгляд головореза» (III, 357), сама Волга становится образом распоясавшейся стихии, гибельной, голодной, жаждущей жертвы-жратвы человечьей:

Волге долго не молчится.
Ей ворчится, как волчице.
Волны Волги — точно волки
<...>
И у Волги у голодной
Слюни голода текут.
Волга воет, Волга скачет
Без лица и без конца.
В буревой волне маячит
Ляля буйного донца.
(III, 361)

Столь широко размножившемуся и вышедшему в мировоззренческий интеграл эпохи образу Разина (и Пугачева) и стоящей за ними бунтарской, самоубийственной, самоистребительной стихии, ярко и буйно явленной в его революционных поэмах, — так сказать, полюсу Разина, — Хлебников противопоставил полюс *противо-Разина*: если и бунтаря, то онтологического, благого и спасающего, — не губить, а любить, не уничтожать, а преображать. Более того, в прозаическом видении «Разин напротив. Две Троицы» (1921–1922) Хлебников развернул удивительную затею превращения зла в добро, преображения самого Разина: обратить время его жизни вспять, «от кончины плыть к молодости», от страшной кровавой плахи до «истоков жизни молодого донца в Соловках», «плыть по душе Разина <...> правя челн поперек волне, поперек течения <...>, но дав жизни другое течение, обратное относительно звезд над нею, перерезая время, наперекор ему <...> плывя через шумный поток его Я» (V, 227). Речь идет о том, чтобы как бы воскресить его, но другим «отрицательным Разиным», преобразив содержание и смысл его личности, вложив в распахнутую настежь «грудь великих замыслов» русского богатыря другие дела, развив его ранние потенции «мальчика-пустынника, мальчика-отшельника с тихими задумчивыми глазами, пришедшего от своего моря к морю Ломоносова» (известно, что Степан Разин еще юношей, исполняя обет умершего отца соловецким чудотворцам, в 1652 г. отправился в паломничество на Соловки). Иначе говоря, развить в нем те потенции, которые могли пойти хотя бы в сторону другого созидательного русского архетипа, поминаемого поэтом в связи с северным морем (холмогорского детины Ломоносова): от глубокой созерцательной думы, родственного сочувствия природы и ее тварей, чем наделяет Хлебников молодого богомольца, к глубинам универсального знания, к участию в созидании той вели-

кой единой Книги природы, космоса, человека и всей твари, о которой поэт возвещал в поэме «Азы из Узы»...

Хлебникова вообще преследовала эта идея разворачивания полотна жизни назад, от старости к молодости и детству, от конца к началу — как некий фантастический образ овладения временем жизни, обретения своего рода машины времени, работающей по принципу обратного прокручивания киноленты жизненной биографии. В раннем драматическом этюде «Мирсконца» (1913) как раз и явлена такая временно-событийная регрессия личной судьбы, очевидно, супружеской пары, Поли и Оли, от финала жизни к ее истокам: в начале пьески Поля сбегает с собственных похорон и его прячет уже старушка Оля, а к концу в пятом «акте», состоящем из одной ремарки, «*Поля* и *Оля* с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» (IV, 225). (Кстати, эта в ограниченном смысле воскресительная фантазия, которая возникает еще у Н.А. Морозова в «Путешествии по четвертому измерению пространства» из его книги «На границе неведомого мира», 1910[20], позднее попала в роман Леонида Леонова «Скутаревский».)

И Хлебникову, как Маяковскому, был знаком внутренний протест против будущей гармонии, *унавоженной* неисчислимыми жизнями вытесненных поколений, в том числе и его собственной:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней лугов трава!
Каменей навеки речка!
(«Иранская песня», 1921 — II, 199)

«Будущему в печку», какие бы в нем ни реализовались технические и прочие чудеса, поэт отказывается бросать свою уникальную личность — без нее, как и без личности каждого когда-либо жившего, реализация высшего блага ставится под вопрос и сомнение. И хотя идея воскрешения, снимающая такой протест, доводящая до благой полноты чаяние бессмертия, и не нашла в творчестве Хлебникова такого развития, как у Маяковского, все же у автора «Ошибки смерти» и «Ладомира» пробивался и собственно воскресительный мотив, обличая высшую утоляющую надежду поэта:

Двинемся, дружные, к песням!
Все за свободой — вперед!

Станем землею — воскреснем,
Каждый потом оживет!
(«О свободе», 1918, 1922)

В тексте «Учитель и ученик» (1912) Хлебников выстроил три колонки, классифицирующие писателей по их отношению к жизни и смерти. Модные, влиятельные писатели, его современники, Федор Сологуб, Леонид Андреев, Арцыбашев, Сергеев-Ценский, все без исключения, попали у него в рубрику тех, кто проповедует смерть, утверждает, что «в нашей жизни есть ужас», кто славит «военный подвиг и войну» (VI (I), 44, 46). А противостоит им с обратными убеждениями (высшая ценность — жизнь, «в нашей жизни есть красота» (VI (I), 44), военная бойня — бессмысленна) только народная песнь и народное слово. Именно в них поэт видит огромный потенциал жизнеутверждения и проективной мечты. В статье «О пользе изучения сказок» (1915) он писал: «Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества. <...> И ковер-самолет населяет сказочные миры раньше, чем взвился на сумрачном небе Великороссии тяжеловесной бабочкой Фармана, воодушевленной людьми» (VI (I), 133, 134). Вот оно: «Верю сказкам наперед: / Прежде сказки — станут былью». Мечта о чуде, которую народ проигрывает в сказках, обнаружила свою мощную историческую продуктивность, но пока, увы, не в полном объеме. К целому классу сказочных «проектов», относящихся к задачам не столько технического совершенствования (тут никого не удивишь самыми смелыми фантазиями — по этому пути продвинулись уже так далеко и чудесно), сколько органического прогресса, человечество еще не приступало. К тому, что умеет каждый настоящий сказочный герой: вернуть молодость (молодильные яблоки), восстановить расчлененную форму и воскресить умершего (мертвая и живая вода)... Реализация их пока не входит в фундаментальный выбор человечества, упорно реализующего этап чисто технической, «протезной» цивилизации. Это и заставляет поэта предвосхищать будущую тоску своего забытого всеми «пыльного черепа», напоминая о необходимости расширять этот выбор новыми онтологическими целями и задачами.

Итак, в «зачеловеческих снах» Хлебникова встает огромное содержание подходов и идей, образов и интуиций, прощупывающих направление, на его взгляд, эволюционно наиболее верного движения. Отметим кстати, что поэт по мере созревания и уточнения своего философского видения отходил от крайностей самодостаточно-тотального языкового, поэтического экспериментирования — недаром за год до смерти он писал: «Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Свои стихи кажутся чужими», «Вещь, написанная *только* новым словом, не задевает сознания» (V (2), 238, 100). Но вместе с тем сама глубинно новаторская форма хлебниковского поэтического высказывания была нерасторжимо слита с этим «философским» содержанием.

Возьмем только один пример. Хлебников поглощен проблемой времени, возвратными ритмическими пульсациями роковых минут истории, ищет формулу их прогноза и обуздания (стать «судьболовом», выйти к «судьбо-

знанию»), верит в возможность в «творческом бою за время» («Ка-2», 1916 — V, 159) овладеть им, имея в виду прежде всего победу над смертью («Я плюну смерти в яростные глаза» — V, 160). Приделать к мозгу «грубопространственного люда», в трехмерное их понятие о мире и мышление о нем «четвертую ногу <...> *ось времени*» («Труба марсиан» — VI (I), 246) — значит для поэта уже встать на путь его покорения, начать по-хозяйски располагаться в прошлом, настоящем и будущем. Но до такого совершеннолетнего сознания, а тем более до реального овладения временем еще далеко, зато сам Хлебников так по-хозяйски чувствует себя в пространстве-времени своих произведений, где он смело экспериментирует с этим самым временем, жонглирует им, входит и выходит из его потока, перемешивает и соединяет различные временные пласты. И в сопряжении на одной повествовательной плоскости разных временных событий — вот сейчас текущего, недавно или давно бывшего (пусть и в пространстве мифа) с проектируемо-мечтаемым будущим (как, к примеру, в «Ладомире», где настоящее и будущее лежат рядом, сливаясь в одной строфе и строчке, без перехода, без черты, без опознавательного знака читателю) — в этом сопряжении поэт творит свое *стилистическое* преодоление времени, овладение им. Иначе говоря, поэт трансцендирует *время* в *вечность*, ибо качество и знак последней и есть *сосуществование* тех, кто жили в *последовательном* историческом ряду во времена и эпохи, часто далеко отстоящие друг от друга. Оттого и рождается от поэзии Хлебникова ощущение детского поэтического сознания, вневременного и всевременного, — для ребенка нет еще неуклонно-векторного, несущегося к фатальному концу и черте времени, купается-барахтается он в вечности одновременного пребывания всего и всех, где причудливо перемешано бывшее, происходящее, мечтаемое. (Недаром и поэтика иконы, сакрального пространства вечности, стоит на *рядомположении* событий и лиц, разделенных земным временем.)

Начав со своеобразного идейного и языкового «панславизма» (его словотворчество, движимое в частности желанием избавиться от иностранных слов, извлекало из под спуда выразительную славянскую языковую архаику[21]), Хлебников шел к планетарному видению: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» — VI (I), 67), — писал он уже в небольшой статье «О расширении пределов русской словесности» (1913). Четко прорезавшийся азийский, *евразийский* акцент видения Хлебникова, его стремление из узкой, разлинованной, разгаданной и объясненной давно и до йоты Европы в ширь и глубь Азии, в ее тайны, в ее метафизику, в ее *чреватость* неожиданным и великим (себя как пророка он помещает, как правило, именно сюда, в воздымающий горный пейзаж), стремление, переходящее в *материковый*, планетарный, космический масштаб, — тоже черта и примета зарождавшегося в эти же годы ноосферного мировоззрения, которое в России вскоре выскажет себя в философской мысли Вернадского. Как обнаружится здесь же в углубленном научном развитии столь дорогая поэту идея нового питания человека, обещающая открыть более высокий эволюционный этап развития сознательных существ Земли в братстве со всей природной тварью.

И может быть, самый прочувствованный и необычный панегирик был произнесен Хлебникову Заболоцким, испытавшим влияние и его идей, и его поэтики, в поэме «Торжество земледелия», причем устами... быка, где обретшее сознание животное выделило автора «Ладомира» на совершенно особое место в сонме великих людей всех времен:

Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил.

Примечания

[1] *Синякова М.* (Из воспоминаний) // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. *В.Н. Терехина*, *А.П. Зименков*. М., 1999. С. 385.

[2] *Лурье А.* Наш марш // Там же. С. 431.

[3] *Асеев Ник.* В.В. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Сост. *Вяч. Вс. Иванов*, *З.С. Паперный*, *А.Е. Парнис*. М., 2000, С. 104–105.

[4] *Маяковский В.В.* В.В. Хлебников // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 12.

[5] *Мандельштам О.Э.* Буря и натиск // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 391.

[6] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 562.

[7] *Исаковский М.В.* Заметки о поэзии. «Заумные стихи» // *Исаковский М.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1969. С. 12–13.

[8] *Якобсон Р.О.* Из воспоминаний (1977) // Мир Велимира Хлебникова. С. 86.

[9] *Кузмин М.* <Рецензия на: В. Хлебников. Ошибка смерти. М., 1917> // Северные записки. Петроград, 1917. № 1.

[10] Гением его называли не только соратники. «Велемир — безусловно гениален. Он подобен автору “Слова о полку Игореве”, чудом дожившему до нашего времени» (Вяч. Иванов).

[11] *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. М., 2005. С. 248. Далее ссылки на собрание сочинений Хлебникова даются в тексте после цитаты, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

[12] В статье «О современной поэзии» (май — июнь 1919) Хлебников достаточно высоко оценивает поэзию Гастева: «Она берет взаймы обветшавшие, умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара, грозные и иногда величественные»; «Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слова “бог” словом “я”. В нем “Я” в настоящем молится себе в будущем» (VI (I), 183, 184). В этих оценках чувствуется, по крайней мере, тематическая, пафосная связь с тем, что декларировал и создавал в это время сам Хлебников. В другой критической заметке Хлебников с одобрением отмечает уход того же Гастева в близкий ему самому «мир научных образов, странных научных видений, в будущее земного шара» (VI (I), 276). Со своей стороны, Гастев позднее в книге «Плановые предпосылки» (1926) в созвучном себе духе определит направление развития Хлебникова: «Такой гений слова, как Велимир Хлебников, свои поэтические изыскания закончил инженерией слова

и математикой образа» (Цит. по: *Григорьев В.П., Парнис А.Е.* Примечания // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 710).

[13] См. подробнее: *Гачева А., Казнина О., Семенова С.* Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. М., 2003. *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001.

[14] *Гумилев Н.С.* Из «Писем о русской поэзии» // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 271.

[15] *Иванов-Разумник Р.В.* Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин, 1922. С. 16.

[16] См.: *Чижевский А.Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924.

[17] *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 288. В собр. соч. В. Хлебникова приведенную Дугановым цитату см.: VI (I), 14.

[18] *Лурье А.* Наш марш // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 430.

[19] В этом же письме, горько сетуя на презрительное к себе отношение как «физически недоразвитому человеку», кого здесь «зовут «оно», а не он», Хлебников так определяет себя: «Я дервиш, йог, марсианин, что угодно, но не рядовой пехотного запасного полка» (VI (2), 179).

[20] См.: *Бёмиг М.* Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996. С. 187.

[21] Вот несколько примеров замечательных хлебниковских неологизмов, словообразований на основе славянских корней: самооплеванщина, суедумцы, тухлоумцы, числяр, мороки, хныкачи, отрицанцы, ничумеи, какнибудцы, сынечество, указуй (режиссер), чудесавль (мистерия), младоста, страхич, детич, всеучбище (университет), никогович (ничей, человек безродный), летьбище (аэродром), судьбоделие... Недаром Н. Степанов мог говорить о Хлебникове как о своеобразном архаисте, новом А. Шишкове. Мысль Хлебникова о едином мировом языке близка проекту Николая Федорова создать такой язык на основе общего всем народам праязыка, требующего своей реконструкции по индоевропейским корням. Русский мыслитель символически обозначал эту идею как «филологическая пятидесятница».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1885, 28 октября (9 ноября по новому стилю) — Виктор Владимирович Хлебников родился на знаменательном для его более поздней рефлексии стыке между Западом и Востоком, Европой и Азией, в селе Тундутове, в Малодербетовском улусе Астраханской губернии в семье орнитолога и лесовода Владимира Алексеевича Хлебникова, который с ранних лет внушил сыну любовь к наукам о природе. Мать Виктора, родившая и воспитавшая пятерых детей, Екатерина Николаевна (в девичестве Вербицкая), по образованию историк, прививала своим сыновьям и дочерям интерес к истории и литературе, музыке и изобразительному искусству. Все детство Виктор жил на лоне природы (Калмыцкая степь, затем Волынская, наконец, Симбирская губерния (село Панаево)), чтению обучился в 4 года, получил начальное домашнее образование.

1897 — Поступает в 3 класс Симбирской гимназии.

1898 — Семья Хлебниковых перемещается в Казань, где Виктор продолжает учебу в третьей городской гимназии. Увлеченно занимается сначала рисованием, потом литературой, пишет первые рассказы. Устанавливается и его аскетический бытовой стиль жизни: в своей комнате он «терпит» только самое необходимое — стол и кровать с рогожей на окнах вместо занавесок.

1903–1908 — Поступает на физико-математический факультет Казанского университета, откуда отчисляется в феврале 1904 г. из-за депрессии, вызванной месячным тюремным заключением за участие в студенческой демонстрации. Осенью восстанавливается в университете, специализируется по естественному отделению. Усиленно изучает математику, химию, биологию, публикует первые научные статьи по зоологии, занимается философией Платона, Лейбница, читает Спинозу на латыни, сочиняет прозу и стихи.

1908 — Летом 1908 в Крыму, в дачном поселке Судак, знакомится с Вяч. Ивановым. Осенью — переезд в Петербург, поступление на третий курс естественного отделения физико-математического факультета Петербургского университета. Входит в литературную среду столицы, знакомится с Кузминым, кого в письме к родным называет своим *магистром*, а себя его подмастерьем, с Н. Гумилевым, С. Городецким, А. Толстым, с поэтами, группировавшимися вокруг символистского журнала «Аполлон», а также с будущими футуристами, поэтами и художниками (В. Каменским, Д. и Н. Бурлюками, М. Матюшиным, Е. Гуро). В октябре в еженедельном журнале «Весна», где секретарем был Каменский, появляется первая публикация Хлебникова — стихотворение в прозе «Искушение грешника», уже густо отмеченное словотворческими опытами молодого поэта.

1909 — Переходит на первый курс славяно-русского отделения историко-филологического факультета университета, где появляется нечасто, целиком предавшись литературе и коллективным акциям единомышленников. Еще какое-то время посещает «башню» Вяч. Иванова по знаменитым «средам» и «Академию стиха» при «Аполлоне». Настоящего отклика здесь не находит, ни одно из его произведений так и не появляется в символистских изданиях. Памфлет Хлебникова «Петербургский Аполлон» знаменует его разрыв с кругом символистов и новорожденных акмеистов. В кружке поэтов и художников, регулярно собиравшихся на квартире у Елены Гуро, где Хлебников начинает играть первую идейную скрипку, закладываются *методические* основы футуризма, нового «будетлянского» искусства. Формируется состав первого сборника «будетлянского содружества» «Садок Судей».

1910 — В первом выпуске сборника «Садок Судей» и в «Студии импрессионистов» Н.И. Кульбина выходят в свет первые значительные произведения Хлебникова, приносящие ему известность в авангардистских кругах: «Журавль», «Зверинец», «Усмейные смехачи», «Маркиза Дезэс». С этого года по 1915 г. живет в Петербурге, в Москве, в Астрахани посещает имение Бурлюков Чернянка под Херсоном, в Алферове, Красной Поляне (Харьковской губернии).

1911 — Исключен из университета по финансовым мотивам (не платит за учебу). Начало фанатичной работы в Публичной библиотеке над числовыми изысканиями.

1912–1913 — Публикация сборника футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912) с манифестом, подписанным Д. Бурлюком, А. Крученых,

В. Маяковским и В. Хлебниковым, а также «Садка Судей II» (1913) и «Дохлой луны» (1913) с широким представлением работ Хлебникова, среди которых и такие знаковые, как «Кузнечик» и «Бобэоби пелись губы...», драматические поэмы «И и Э», «Гибель Атлантиды», «Шаман и Венера», «Любовник Юноны», «Внучка Малуши», сцены «Девий бог», «Госпожа Ленин»... С рисунками Натальи Гончаровой выходит в 1912 г. отдельное издание написанной совместно с Алексеем Крученых поэмы «Игра в аду», а также литографический сборник Хлебникова «Мирсконца».

Конец 1913 — Выходят подготовленные братьями Бурлюками «Творения» (на обложке — 1914) Хлебникова, содержавшие большое количество неточностей, искажений текста и неверных датировок. Это издание вызвало протест поэта, вплоть до запоздалого «запрещения на выход».

1915 — М.В. Матюшин издает в Петрограде книгу Хлебникова «Новое учение о войне» (1915), а через год — «Время — мера мира» (1916), где через изучение былых войн поэт пытался предсказать перипетии Первой мировой войны, выявить ее жестокую абсурдность.

1916 — В начале года Хлебников в Москве, разрабатывает замысел идеального Государства времени, образуемого Председателями Земного Шара (числом 317), своего рода эволюционным авангардом Земли. Пишет декларацию «Труба марсиан», «Письмо двум японцам», «Ляля на тигре» — тексты, связанные с кругом идей этого проекта. Весной едет в Астрахань, там его призывают в армию, отправляя в запасной полк в Царицыно. Как пишет Е. Арензон, «драматическая солдатчина Хлебникова (Между апрелем 1916 г. и мартом 1917 г.) состояла из нескольких кратких периодов непосредственного пребывания в учебных командах, которые чередовались полковыми лазаретами, увольнениями по состоянию здоровья и бесконечными медицинскими освидетельствованиями» (VI (2), 260).

1917 — Перед Февральской революцией приезжает в Харьков, где издает во «Временнике 1» «Трубу марсиан», а во «Временнике 2» написанный им стихотворный манифест «Воззвание Председателей земного шара» (первоначально был подписан, кроме Хлебникова, В. Каменским и Г. Петниковым). 25 октября Хлебников в Петрограде, через несколько дней — в Москве (его впечатления этого времени отразились в воспоминаниях «Октябрь на Неве», в поэме «Ночной обыск», а бои в Москве — в сверхпоэме «Сестры-молнии»).

1918–1920 — В начале 1918 г. Хлебников в Астрахани, свидетель установления там Советской власти. Весной 1919 г. едет в Москву, затем в Харьков, где застревает на полтора года. Несмотря на голод, безденежье, бытовые тяготы (маленькая холодная комнатка без света), перенесенный дважды тиф, две тюрьмы, то у белых, то у красных, принимавших странного беспаспортного Велимира за шпиона, сумасшедший дом (Сабурова дача), где поэт прятался от насильственной мобилизации в армию Деникина, Хлебников в харьковский период переживает огромный творческий подъем. В это время он пишет статьи о своих философских и поэтических взглядах «Наша основа», «О современной поэзии», «О стихах», поэмы «Полужелезная изба» и «Поэт»; созданные в психиатрической больнице, «Каменная баба», «Ночь в окопе», «Ладомир», «Три сестры», посвященные сестрам Синяковым, у кого на даче под Харьковым он любил гостить, сверхпоэма «Азы из Узы»... В августе 1920 г. решает предпринять путешествие в Персию. Двигаясь вглубь Азии, в октябре

1920 г. добирается до Баку, где остается на полгода, служит в отделении РОСТА, сочиняя газетные стихи и подписи под плакатами. Интенсивно общается с Вяч. Ивановым, а также с бакинскими футуристами.

1921 — Прикомандировавшись к штабу Красной армии, в апреле отправляется на военном корабле «Курск» в Персию, где проводит лето, пишет цикл стихотворений, наброски к поэме «Труба Гуль-муллы». В августе возвращается в Баку, затем перебирается в Пятигорск, работает ночным сторожем, пишет для местных газет, пытается подправить здоровье. Осенью отправляется в голодную Москву, движимый желанием опубликовать свои новые произведения. По дороге его грабят в поезде и выбрасывают из вагона. С неимоверным трудом вернувшись назад в Пятигорск, куда, как на весь Кавказ, вслед за Поволжьем приходит голод, он помогает там бедствующим беспризорным, пишет стихи о голоде, в том числе призывное «Несите, кричите, трубите!», которое публикует 16 октября однодневная пятигорская газета «Терек — Поволжью». В эту страшную осень Хлебников дорабатывает свои замыслы и наброски, создает сильнейшие свои поэтические вещи: «Голод», «Шествие огней Пятигорска», «Берег невольников», «Ночь перед Советами», «Прачка», «Настоящее», «Ночной обыск»... В декабре, проведя целый месяц в пути в больничном вагоне среди инвалидов войны, Хлебников к Новому году добирается, наконец, до Москвы.

1922 — Крах в Москве издательских планов Хлебникова. Отдаляется от прежних друзей-соратников, сближается с художником Петром Митуричем, живет у него, работает над «Досками судьбы», *монтирует*, готовя к печати, свою сверхповесть «Зангези», вышедшую в свет в июле 1922 г., сразу после кончины поэта. Весной, обессиленный недоеданием и болезнями, Хлебников вместе с Митуричем отправляется в деревню Санталово Новгородской губернии, предполагая оставаться там всего две недели до получения бесплатного проезда на юг, в Астрахань. Но физическое состояние Хлебникова резко ухудшается и после месяца болезни, 22 июня, в страданиях, он умирает. «Да» было его последним словом на земле — так отвечал он на вопрос, тяжело ли ему умирать. Первоначально его похоронили на деревенском кладбище в соседних Ручьях.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения В. Хлебникова

Творения 1906–1908 гг. Т. I. М.: Первый журнал русских футуристов, 1914.
Отрывок из Досок судьбы (три выпуска) М., 1922, 1923.

Стихи. М., 1923.

Записная книжка *Велимира Хлебникова.* Собрал и снабдил примечаниями *А. Крученых.* М., 1925.

Неизданный Хлебников. Под ред. *А. Крученых.* Вып. I–XXX. М., 1928–1933.

Собрание произведений Велимира Хлебникова / Под общ. ред. *Ю. Тынянова* и *Н. Степанова*: В 5 т. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1928–1933.

Избранные стихотворения / Ред., биогр. очерк и примеч. *Н. Степанова.* М.: Советский писатель, 1936.

Неизданные произведения. Поэмы и стихи (ред. и ком. *Н. Харджиева*). Проза (ред. и коммент. *Т. Грица*). М.: Гослитиздат, 1940.

Стихотворения и поэмы / Сост. *Р. Дуганова* и *С. Лесневского.* Вступ. ст. *В. Соколова*; Подгот. текста и примеч. *Р. Дуганова.* Волгоград: Нижне-Волж. кн. изд-во, 1985.

Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. *Р.В. Дуганова.* М.: Советская Россия, 1986.

Творения / Общ. ред. и вступ. ст. *М.Я. Полякова*; Сост., подгот. текста и коммент. *В.П. Григорьева* и *А.Е. Парниса.* М.: Советский писатель, 1986.

Утес из будущего. Проза, статьи / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. *Р.В. Дуганова.* Элиста: Калмыц. кн. изд-во, 1988.

Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. *Р.В. Дуганова.* Сост., подгот. текста, примеч. *Е.Р. Арензона, Р.В. Дуганова.* М.: ИМЛИ РАН, 2000–2006.

Литература о В. Хлебникове

Степанов Н.Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986.

Башмакова Н. Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987.

Перцова Н.Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова / Предисл. *Х. Барана.* М.; Vien: Hansen-Lőve, 1995 (Viener slavistischer Almanach: Sonderband, 40).

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990.

Леннквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова (пер. с англ.). СПб.: Академический проект, 1999 (Современная западная русистика).

Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000.

Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998 / Сост. *В.В. Иванова, З.С. Паперного, А.Е. Парниса.* М.: Языки русской культуры, 2000.

Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий: VII Международные Хлебниковские чтения. 7–9 сентября 2000. Научные доклады, статьи, тезисы. Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2000.

Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М.: РГГУ, 2002.

С.Г. Семенова

Владимир Маяковский

Какие бы споры ни возникали время от времени вокруг Маяковского, не подлежит сомнению, что для подавляющего большинства нынешних читателей и исследователей отечественной литературы он является одной из ключевых фигур русской поэзии XX века. Конечно, нельзя забывать, что он — автор не только лирических стихов и поэм. Получили признание и другие стороны его творческой работы — в области драматургии и театра, рекламы и плаката, изобразительного искусства и полиграфического дизайна. Они так же, как и поэтические произведения, впечатляют своей художественной силой и новаторской устремленностью. В целом, почти все, что сделано Маяковским в искусстве, отличают особое мироощущение и миропонимание, особый духовный настрой, особый взгляд на задачи искусства, особая художественная выразительность. Это именно то, что вошло с Маяковским в русское искусство XX столетия.

Сегодня стало очевидным, что на протяжении почти двух десятилетий Маяковский был одним из тех художников, усилиями которых создавалось новое русское искусство XX столетия, и играл он при этом нередко роль первопроходца. Важнейшие результаты его творческой работы органически вписываются в общую картину новаторских исканий мировой художественной культуры новейшего времени.

Жизнь и творчество Маяковского связаны с одним из самых драматических периодов существования России. Жизнь огромной страны, как бы устоявшаяся к концу XIX в. и, как тогда думали многие, — прочная, оказалась совершенно иной — перепаханной и разворошенной в результате трех бесславных войн (русско-японской, Первой мировой и Гражданской), обернувшихся для государства и народа невероятными потрясениями и бедами. С начала века Россия вошла в состояние кризиса, он охватил не только политику и экономику, но и сферу духовной жизни, углубляясь от года к году.

Реакция в обществе на указанные процессы не была одинаковой. С одной стороны, широкие слои населения были охвачены настроениями неуверенности, тревожного ожидания. Публицистика тех лет, представляющая разные направления общественной мысли, свидетельствует: в российской действительности резко усилились тенденции, нацеленные не

на объединение разных слоев общества во имя общих целей, а на его раскол. Многие политические деятели, представители власти, промышленности и финансовых кругов, духовной элиты — писатели, философы и религиозные мыслители — были убеждены в том, что Россию ожидают серьезные потрясения. Ощущением надвигающейся катастрофы была окрашена и атмосфера художественной жизни, включая, разумеется, литературу.

В многоликой России тех лет, напоминающей нагревающийся водяной котел, готовый вот-вот взорваться, полной тревожных предчувствий, существовал и иной вектор социальных и духовных настроений. Крепла уверенность в том, что страна идет не к разрушению, а стоит на пороге своего обновления, и в будущем мире ей необходимо новое мировоззрение, новое самосознание и новое искусство. Именно с таким ощущением времени вступали во *взрослую* жизнь многие молодые люди, у них на глазах старые порядки и устои дали трещину и обозначились контуры перемен — не вполне, правда, понятных и, самое главное, неизвестно куда ведущих. Без понимания совокупности этих исторических обстоятельств, без учета распространенных в российском обществе настроений, атмосферы, царившей в творческой среде, невозможно представить формирование духовного сознания молодого Маяковского, его первых шагов в искусстве и последующей творческой эволюции.

*
* *

Творческий дебют Маяковского состоялся в конце 1912 г., когда в альманахе «Пощечина общественному вкусу» были напечатаны два его стихотворения. Между этой датой и довольно безмятежным детством (будущий поэт родился в Грузии в семье лесничего) было расстояние почти в 10 лет. Еще в Багдади у юного Маяковского проявились способности к живописи и интерес к печатному и звучащему слову. Безоблачная жизнь закончилась в 13 лет, когда неожиданно умер отец и семье пришлось переехать в Москву, столкнуться с материальными трудностями. Именно эти годы оказались для выглядевшего старше своих лет подростка «важнейшим временем», когда многие впечатления юности соединились с переживаниями, связанными с пребыванием в Москве, с началом, по существу, его взрослой жизни. Не вызывает сомнений (и об этом свидетельствует автобиография Маяковского «Я сам»), что заметные шрамы в его душе, а точнее говоря — отметины в его сознании — оставили участие в революционном подполье на стороне социал-демократов большевистской ориентации; трехкратные аресты, последний с полугодовой отсидкой в тюрьме; исключение из гимназии; официальное вступление в шестнадцатилетнем возрасте в ряды РСДРП; отход от партийной работы, вызванный желанием посвятить свою жизнь искусству; учеба в Училище живописи, ваяния и зодчества, знакомство там с «отцом русского футуризма» Давидом Бурлюком, с его сторонниками и сподвижниками и, наконец, личное участие в футуристическом движении.

Как же выглядел футуризм в общем потоке художественной жизни начала 1910-х гг., чем притягивал к себе начинающего художника и поэта? Шел поиск новых творческих импульсов и идейно-художественных ориентиров, писатели и художники стремились обрести новые смыслы в мозаике жизненных явлений, по-новому увидеть и понять реальный мир, создать на основе широких экспериментов в области формы принципиально новый язык искусства. Как результат этого — резкое изменение контуров общего состояния искусства. Реалистические направления оказались в состоянии довольно жесткого прессинга со стороны появившихся на рубеже веков модернистских течений — символизма, акмеизма и футуризма. Последний, хотя и не мог предъявить читающей публике результатов, равнозначных достижениям других художественных направлений и в особенности наиболее влиятельному из них символизму, был наиболее шумным и агрессивным явлением русского авангарда.

Футуристы в глазах многих смотрелись разрушителями «всего и вся». Но наряду с дерзкими декларациями и шумными эстрадными выступлениями, сопровождавшимися не только беспардонной критикой классиков и своих литературных противников, но и выпадами в адрес существующих порядков, была в их деятельности и другая, немаловажная сторона. Весьма активно велась теоретическая разработка новых принципов словотворчества, сопровождаемая созданием «образцов» искусства будущего.

Как же все это происходило на практике? Каждый из наиболее значимых представителей футуристического движения (В. Хлебников, Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский) шел своим путем к решению общей для всех задачи — созданию нового искусства и основ нового поэтического языка, который они (кстати, кроме Маяковского) рассматривали не столько как способ выражения нового содержания, сколько как объект и цель творческого процесса.

У Крученых на этот счет была наиболее радикальная точка зрения. В статье 1913 г. «Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)» автор предпринимает попытку уничтожить внутренние взаимосвязи и глубинную логику, существующие в языке как таковом и связывающие разные его разделы в единое целое. Крученых полагает: при разделении языка на разные составляющие — отдельные его части, элементы можно использовать как строительный материал при создании поэтического языка будущего. «Мы расшатали грамматику и синтаксис, — пишет он, — надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше», «возможны <...> несовпадения падежей, чисел, времен и родов, подлежащего и сказуемого, определения и определяемого», «произвольное словоновшество», «неправильность смысловая»[1] и т. д. и т. п. Осуществление этих заветов на практике приводило к созданию текстов, лишенных тех качеств художественности, которые традиционно присутствовали в поэтическом искусстве.

Вот несколько примеров сочинительства А. Крученых, где он наиболее последователен в осуществлении своих идей создания поэзии при помощи заумного языка. Кроме всем известного:

Дыр — бул — щыл
убещур
екум
вы — со — бу
р — л — эз —

есть и такое:

Го оснят кайд
м р батульба
сину ае ксел
Вер тум зах
Гиз

Написанные, как заявляет Крученых, «на языке собственного изобретения», они не только лишены отдельных, скажем так, первичных элементов художественной речи, но и не существуют как текст, части которого были бы объединены общей задачей. Наряду с текстами, сочиненными при помощи «заумного языка», у Крученых существуют стихи типа «Мир кончился...», где налицо и эмоциональный, и смысловой подтекст:

Мир кончился. Умерли трубы...
Птицы железные стали летать
Тонущих мокрые губы
Кости желтеющей плеть.
Мир разокончился... Убраны ложки
Тины глотайте бурду...
Тише... И ниже поля дорожки
Черт распустил бороду!

Рассуждения Б. Лившица по поводу реформирования поэтического языка не выглядят столь разрушительными, как у Крученых. Статью «Освобождение слова», написанную также в 1913 г., он начинает с признания определенной несвободы художника от внешнего мира. Но как только он затрагивает проблему критериев оценки созданного произведения и говорит о том сложном взаимодействии, которое существует между «я» художника, внешними обстоятельствами и художественной структурой сочиненного текста, сразу же выясняется, что смысл работы писателя лежит исключительно в области формы. Его задача — в поиске «пластического родства словесных выражений», в сочетании «словесной фактуры» с «задачами ритма и музыкальной инструментовки», с «живописной и музыкальной композицией»[2]. Таким образом, та новая языковая форма, без которой, по мнению Лившица, не может возникнуть новая русская поэзия, поэзия завтрашнего дня, оказывается совершенно отделенной от многообразия реальной жизни, от человеческого бытия, от мира размышлений, чувств и переживаний отдельной личности.

Теоретические изыскания Лившица получили реализацию и в его собственной поэтической практике — ее результаты, правда, вряд ли можно назвать художественно убедительными. В одном из сочиненных им текстов разрабатывается тема «Ночного вокзала» (таково его название):

Мечом снопа опять разбуженный паук
Закапал по стеклу корявыми ногами,
Мизерикордией! — не надо лишних мук.
Но ты в дверях жуешь лениво сапогами
Глядишь на лысину, плывущую из роз,
Солдатских черных роз молочного прилавка
И в животе твоем под ветерком стрекоз
Легко колышется подстриженная травка...

В тексте присутствует все то, о чем говорилось и в собственной статье Лившица, и в статье соратника по футуристическому цеху Крученых (не сочетаемые подлежащее и сказуемое — «паук закапал», отсутствие какой-либо обоснованности в метафоре — «ты... жуешь... сапогами», «лысина, плывущая из роз...», неологизм крученыховского типа — «мизерикордия», представляющий собой запись русскими буквами латинского слова «милосердие», и др.). Но в целом вирши напоминают разобранный будильник, в котором все его части — шестеренки, стрелки, пружинки — кто-то поменял местами, да так, что будильник утратил свое основное назначение показывать время и будить людей.

В сравнении с опытом своих соратников по футуристическому движению, куда более сложным и несравненно более плодотворным путем шел Велимир Хлебников. В основе его языкотворческой концепции лежит мысль о языке как о цельном, диалектически сложном явлении, живом и животворящем организме, способном к саморазвитию. Язык — не просто гигантский массив слов, сложившихся в систему, находящихся в определенных соотношениях и взаимодействии. В нем, в его корневой системе, закодирован (через беспредельное многообразие семантики входящих в него слов и выражений) гигантский исторический опыт народа, его цивилизационного и духовного развития, его бытия, философии, религии, науки, культуры. Наряду с корневой системой в языке есть слои, небольшие в сравнении со всем словарным запасом, связанные с его коммуникативной ролью по отношению к процессам окружающей жизни. По Хлебникову, в языке немало «глухонемых» пластов, которые тем не менее таят в себе огромный духовно-творческий потенциал (это одна из главных тем статьи «Наша основа»). *Словотворчество,* пишет он, возникает в результате «взрыва языкового молчания»[3]. Из глубин языкового космоса поэт стремился извлечь как бы затерявшиеся там, «молчащие» до поры до времени, слова и выражения и на основе их корневых значений, в соответствии с законами речевой культуры, создать новые — с неизвестными ранее и неожиданными, с точки зрения обычной речи, смыслами этих неологизмов, включив их в сферу действия современных коммуникативных процессов.

При создании конкретных поэтических текстов Хлебников видел свою задачу в том, чтобы многообразие смыслов и оттенков, таящихся в словах единой корневой системы, было максимально раскрыто (хрестоматийный пример — знаменитое «Заклятие смехом», 1909). Содержательность хлебниковских *творений* возникает в результате пересечения семантики различных слов, как традиционных, так и вновь образованных. Возникающее многообразие смыслов поэт стремится донести до потенциального читателя. В его стихах сплетены интерес к историческому опыту народной, национальной жизни, обращение к тем или иным сторонам мира природы, пророческое заглядывание в далекое будущее, попытки увидеть в настоящем черты грядущих времен.

Сколько радости, света, восхищения в описании «кусочка» жизни знакомого всем кузнечика. И достигнуто это при помощи использования автором буквально звенящих в тексте стихотворения неологизмов:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пинь! Тарарахнул зинзивер
О, лебедиво,
О, озари!
(«Кузнечик», 1907–1908, 1912)

А вот строки из другого произведения Хлебникова, — «Хаджи-Тархан» (1913), где сквозь словесную вязь обычных выражений и новообразований («Приют соколиного *мыта*», «изгиб бровей людей где *кругол*» и др.) проступает явный интерес поэта к историческому прошлому России:

А имя, что носит святой
Давно уже краем забыто
Высокий и синий, боками крутой
Приют соколиного мыта!
<...>
Темнеет степь, вдали хурул
Чернеет темной своей кровлей.
И город спит, и мир заснул,
Устав разгулом и торговлей.
Как веет миром и язычеством
От этих дремлющих степей!..

Хлебников, в отличие от некоторых своих коллег по футуристическому цеху (А. Крученых, Б. Лившица), разрабатывая концепцию словотворчества, не изолируется от смысловой направленности создаваемого текста. Другое дело, что этот смысл далеко не всегда бывает очевиден для многих читателей. Напомним почти афористические слова Маяковского: «Хлебников — не поэт для потребителей... Хлебников — поэт для производителя»[4].

Маяковский лучше и глубже других понимал сущность историко-филологических изысканий и поэтического творчества Хлебникова. В полной мере он отдавал себе отчет в том, что Хлебников — наиболее близок ему в работе по созданию нового поэтического языка. Однако в разработке принципов новой поэтической культуры Маяковский пошел по иному пути.

Если говорить об эстрадных и литературно-критических выступлениях Маяковского конца 1912 — первой половины 1913 гг., то прежде всего обращает на себя внимание их резкая полемичность, вполне совпадающая по форме с вызывающей, зачастую даже хамоватой манерой футуристов вести дискуссии. Что же касается существа полемики Маяковского, то она не сводилась только к ниспровержению утвердившихся в жизни и в искусстве канонов. То, за что он ратовал в своих статьях, сильно отличалось от постулатов коллег по футуристическому движению и в значительной степени — от точки зрения Хлебникова.

В статье «Театр, кинематограф, футуризм», Маяковский провозглашает необходимость» великой ломки <...> во всех областях красоты во имя искусства будущего»[5]. Как явствует из других его выступлений этого времени, ниспровержение существующих художественных течений и школ велось действительно широким фронтом, захватывая и реализм (с особой силой «обрушивается» он на Пушкина, Толстого, Чехова, Горького, Репина и Художественный театр), и импрессионизм, и различные виды модернизма. Что же касается «искусства будущего», для которого столь энергично расчищалась стартовая площадка, то в очертаниях его нетрудно обнаружить отражение некоторых футуристических идей — таких, как закрепление за искусством права не отражать реальный мир, а творить свою «небывалую» действительность, как утверждение необходимости создания нового языка, «самовитого» слова и др. В статье «Два Чехова», например, утверждалось, что «слова — цель писателя», что «писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помои — безразлично», что «не идея рождает слово, а слово рождает идею»[6].

Но стоит взглянуть на эти рассуждения с некоторой временной дистанции, сопоставить их с чуть более поздними высказываниями Маяковского на сходные темы, как сразу же выявляются расхождения с позицией коллег по футуризму. В статьях Маяковского довольно определенно проводится мысль о том, что искусство не может не учитывать импульсов, идущих от самой жизни. Контуры искусства будущего более четко определяются в статьях, навеянных событиями Первой мировой войны. В них явственна перекличка с футуризмом, но звучит и ряд новых мотивов.

«Искусство умерло», — заявляет Маяковский и далее объясняет причины этой «гибели»: «умерло... потому, что оказалось в хвосте жизни...»[7]. «Нам слово нужно для жизни, мы не признаем бесполезного искусства»[8]. «Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел»[9]. И еще определеннее: «Каждый период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. <...> Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут

в речь»[10]. Тут нельзя не заметить расхождения с идеей «словотворчества», зависимого исключительно от воли художника. Поэт уже утверждает: только жизнь выносит окончательный вердикт — войдет ли то или иное слово, созданное писателем, в обиходную речь, в язык или нет.

Итак, мы видим, что во главу угла своих размышлений о характере и задачах нового искусства Маяковский ставит проблему связи художественного творчества с жизнью, содержательности искусства и создания соответствующей системы художественно-языковых средств. Более того, чуть ли не с первых своих стихотворных публикаций он заявляет о себе как о вполне сложившемся поэте, в произведениях которого есть и новое содержание и новая форма. Откуда же все это вдруг взялось?

Из достижений классической поэзии, из экспериментов и находок его собратьев по футуристическому движению, и, надо подчеркнуть, из произведений его литературных противников и союзников (как символистов, так и сатириконцев), Маяковский взял все, что на его взгляд отвечало задачам поэзии нового времени. Он творчески преобразовал заимствованное в новую поэтическую систему — с новым художественным содержанием, новым метафорическим строем, новой ритмической организацией, с новыми принципами рифмовки, с новым поэтическим языком.

Исторически сложилось так, что именно Маяковским был создан принципиально новый для русской художественной культуры тип поэтического искусства — поэзия экспрессивно-метафорического строя. До Маяковского такой лирики и лиро-эпической поэзии в отечественной словесности XIX — начала XX вв. не существовало. Не было поэзии такой метафорической насыщенности, такой словесной и ритмической энергетики, с такой степенью открытости и обнаженности авторского «я», с таким трагедийным звучанием, и вместе с тем поэзии, где психологические состояния лирического героя, любые, даже невероятные метаморфозы, с ним происходящие, почти всегда оказывались точно мотивированы логикой развития авторского чувства и контекстом повествования.

Конечно, обо всем этом, а точнее говоря, об особенностях поэтической системы раннего Маяковского шла речь — в той или иной степени — в маяковедческих работах. Некоторые из них почти целиком были посвящены этой проблеме. Тут в самый раз вспомнить о давних, в чем-то, может быть, устаревших, но в целом не утративших своего значения книгах В.В. Тренина «В мастерской стиха Маяковского» (М., «Советский писатель», 1937), Г. Винокура «Маяковский — новатор стиха» (М., Советский писатель», 1943), а также о многочисленных работах 1930–1940-х годов Л.И. Тимофеева о поэтике и стихе Маяковского. Не может быть забыта и весьма важная работа Р. Якобсона «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (Прага, 1922), где довольно обстоятельно рассмотрен синтаксис поэта и ритмический строй его стихов. В этом ряду должны быть названы также — коллективная монография Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского» (М., «Искусство», 1970), несколько глав которой целиком посвящены поэтике дореволюционного Маяковского, и книга В.Н. Альфонсова «“Нам слово нужно для жизни...”

(в поэтическом мире Маяковского)» (Ленинград, «Советский писатель», 1984). Их авторы рассматривают словесно-художественную систему Маяковского в контексте теоретических и творческих исканий русского искусства 1910-х гг. и, в частности, в сопоставлении отдельных аспектов творчества Маяковского с опытом других художников слова. И все же проблема новаторства поэтической системы Маяковского как явления, вносящего принципиальные изменения в общее состояние поэтического искусства первых десятилетий XX в., в том аспекте, о котором шла речь выше, не была поставлена и не была рассмотрена во всем ее значении.

Созданный Маяковским поэтический язык — не просто совокупность элементов художественной формы, которые он считает наиболее действенными для воплощения творческого замысла. Все части его поэтической речи органически взаимодействуют между собой, причем каждая из них, взятая в отдельности, обладает своей новаторской значимостью. Об одной из таких составляющих точно сказано в книге Н. Харджиева и В. Тренина: «Создание системы тонического (или акцентного) стиха, дающего простор разнообразным интонациям, является индивидуальным достижениям Маяковского и фактом огромного исторического значения»[11]. В совокупности и единстве все подобные формальные нововведения поэта образуют принципиально важную для искусства слова XX века художественную систему — новый поэтический язык.

К числу составляющих этой новаторской системы поэтической речи в первую очередь относятся: плотная насыщенность пространства произведения метафорами, большинство из которых поражает своей необычностью и непредсказуемостью развития в процессе движения поэтической мысли; теснейшее взаимодействие звуковой и смысловой сторон поэтической речи; колоссальная роль в достижении конкретных художественных целей всех частей и микроэлементов языка — не только слов и словесных выражений, но и частиц слов и отдельных звуков; освобожденный от ряда связей и взаимодействий раскрепощенный синтаксис, создающий дополнительные возможности для более ёмкого выражения авторского замысла; новые принципы рифмовки, когда наиболее важные в смысловом отношении слова и фразы ставятся в конец строфы; широко используемые формы глагольных неологизмов; акцентный стих, позволяющий выделить важнейшие смысловые сегменты поэтического текста; принципы живописи, графики в построении художественного образа, придающие поэтической речи особую зрелищность и почти осязаемость; многослойная пародийность художественного текста; свобода авторского «я», позволяющая лирическому герою являть себя, действовать и мыслить в предельно сложных ситуациях; гиперболизм, касающийся и содержательной стороны произведения и его художественной формы — как один из основных принципов поэтического стиля; зачастую не выставленный на показ, но реально существующий психологизм, обусловленный и внешними обстоятельствами и конкретными переживаниями лирического героя; глубоко трагическое ощущение поэтом окружающей действительности, соединенное с духоподъемностью, с наличием у автора сострадания к людям и надеждой на перемены.

И что примечательно — почти все эти принципы оказались воплощенными в творческую практику уже в первый год поэтической деятельности Маяковского.

*
*   *

Как уже отмечалось, творческая биография поэта началась с опубликования в самом конце 1912 г. стихотворений «Ночь» и «Утро». Вслед за ними почти сразу же напечатан — «Порт», а затем на протяжении 1913 г. — еще около двух десятков стихотворений. Тогда же написана трагедия «Владимир Маяковский». Сразу же разительно бросалась в глаза незаурядность поэтического таланта, необычность мироощущения молодого автора. Сильнейшее впечатление производила на читателей и слушателей ранних произведений Маяковского и форма его стихов, непохожих на то, что печаталось тогда в журналах и звучало с эстрады.

«Толпа — пестрошерстая быстрая кошка...» («Ночь), «Угрюмый дождь скосил глаза...», «враждующий букет бульварных проституток...» («Утро»), «прижались лодки в люльках входов к сосцам железных матерей» («Порт»), «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб» («А вы могли бы?»), «автомобиль подкрасил губы...» («Театры»), «Слезают слезы с крыши в трубы...» («Кое-что про Петербург»), «гримаса неба...», «выдрав солнце из черной сумки...» («За женщиной»), «перекрестком распяты городовые» («Я») — эти и многие другие образы и метафоры не только поражают смелостью соединения в одном поэтическом ряду совершенно разноплановых понятий, но и благодаря точности воспроизведения каких-то штрихов реальной действительности, увиденных поэтом в неожиданном ракурсе, врезаются в память, запоминаются. При вдумчивом отношении к процитированным выше текстам, в них за впечатляющими образами нетрудно обнаружить жизненную реальность. Распятый перекрестком городовой — это, конечно же, находящийся на посту на перекрестке улиц полицейский; скосивший глаза угрюмый дождь — косой дождь, идущий в холодное петербургское утро и создающий у прохожих мрачное настроение; слезы, слезающие с крыш домов, — потоки воды во время дождя либо струйки влаги подтаявшего снега, стекающие по водосточным трубам, и т. д. и т. п.

Любопытно и другое. Метафоры Маяковского нередко строятся на соединении признаков и предметов вещного мира с явлениями живой природы. Этот «мир вещей», продуктов производственной деятельности людей он наделяет способностью как-то размышлять, что-то чувствовать, совершать поступки (автомобиль «подкрасил губы»). Уподобление вещного мира живому — важнейшая черта поэтики раннего Маяковского, оно органично связано с важнейшими моментами его мировидения.

Поражает стремительность, с которой набирает силу поэтический талант молодого поэта. Большинство стихов, опубликованных с конца 1912 по апрель 1913 гг. («Ночь», «Утро», «Порт», «Уличное», «Вывескам», «Теат-

ры» и др.), заполнены впечатлениями от увиденного и услышанного, являют многоголосую мозаику жизни большого города. Безудержной фантазией и буйством метафор поэт превращает свои ощущения в красочное фантасмагорическое художественное полотно. Однако основные темы и мотивы его дооктябрьского творчества, то, что выделяло его в потоке творческой жизни тех лет, представляло его «ноу хау» в искусстве, — все это пока еще не было достаточно четко выявлено и прописано. Да и его лирический темперамент еще не проявился в полную меру.

Но уже в стихотворениях, составивших цикл «Я», изданный в мае 1913 г. отдельной книгой, общая атмосфера произведений стала иной. В них зазвучали мотивы *одиночества* («Иду один рыдать...», «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека!»), *тоски* («В бульваре я тону, тоской песков овеян»), безутешного *страдания* («Кричу кирпичу / слов исступленных вонзаю кинжал / в неба распухшего мякоть...»; «Это душа моя / клочьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!»; «Солнце! / Отец мой! / Сжалься хотя бы и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дальней»). Текст этих четырех стихотворений пронизан горестной интонацией. Новые настроения, появляющиеся в цикле «Я», свидетельствуют: художественное сознание Маяковского *начинает* меняться. Весьма примечательно, что в содержании поэтического цикла «Я» появляются трагические переживания. Возникает принципиально важная для понимания особенностей мировидения Маяковского (причем, как в дореволюционные годы, так и в советское время) *религиозная* проблематика. В нее входит отношение Маяковского как человека и художника к вере, к религиозному сознанию, к Богу как онтологическому центру Вселенной, к религиозным сюжетам и символам. И нужно понять, как и почему поэт обращается в тот или иной момент к религиозным мотивам, в каких художественных формах воплощаются разные аспекты религиозного сознания в его произведениях. Конечно, не следует упускать из виду, что в автобиографии «Я сам» Маяковский говорит, правда, в несколько шутливом тоне, о своей антицерковности и атеизме. Не нужно забывать и о его многочисленных агитстихах на антирелигиозные темы, но все же, как мы в дальнейшем попытаемся показать, проблема отношения Маяковского к религиозному сознанию не была столь простой, как кажется на первый взгляд.

Время — и до и после — создания стихотворного цикла «Я» — переломное для поэта. Начинает меняться система его идейно-творческих представлений. Она пополняется такими образами, как *космос, космический пейзаж* — не как нечто необозримо далекое от обычной земной жизни, а как один из аспектов человеческого бытия, одно из мест, где почти так же, как и на земле, развивается великая драма человеческого существования. Появляется *любовь* — в том смысле и значении, как понимал это состояние Маяковский и о чем он сам прекрасно сказал в 1922 г. в дневниковых записях, сопутствовавших работе над поэмой «Про это»: «Любовь — это сердце всего...». Иными словами, после цикла «Я» перед читателями предстает уже несколько иной Маяковский. Не все, конечно, но некоторые стихи

второй половины 1913 г., такие, например, как «Любовь», «Адище города», «Ничего не понимают», а также «Кофта фата» и «Послушайте!» (хотя и опубликованные в самом начале 1914 г., но, по всей вероятности, написанные раньше), вполне соответствуют этим новым творческим устремлениям. Если поначалу художественное пространство, где лирический герой бунтует, страдает, на что-то надеется, пророчествует, ограничивается масштабами большого города, в котором легко угадываются черты Санкт-Петербурга, то теперь в поле его рефлексии врываются и космические ландшафты.

В стихотворении «От усталости» (1913) происходит разговор поэта с Землей, и, как оказывается, их сближает, даже соединяет боль, которую каждый из них несет в своей судьбе, в своей душе:

Ты! Нас — двое,
ораненных, загнанных ланями...

В «Мы» (1913) возникает целый космический пейзаж — Земля, которой якобы угрожает «костер разожженных созвездий», «ковыляющие в ширь» кометы, у которых поэт намеревается «хвосты обрубать». В «Адище города» появляется образ «раненого солнца», у которого «вытекал глаз», и образ ковыляющей, никому не нужной, «дряблой луны».

Нельзя не коснуться в контексте этого разговора и ставшего уже классическим стихотворения «Послушайте!» Какая в нем удивительная духовная атмосфера, напоминающая атмосферу храма, какая поразительная стилистика! Поэтическая речь освобождена от эмоциональных преувеличений, от кричащих фраз, от перенасыщенности метафорами. Интонацию, с которой лирический герой ведет разговор о человеке и мироздании, отличают полнейшая безыскусственность и проникновенность. Как просто и точно начинает стихотворение Маяковский: «Послушайте! / Ведь если звезды зажигают / значит — это кому-нибудь нужно?» И как умело в «Послушайте!» создается напряжение после скрытого в тексте намека на то, что звездного неба, утепляющего бытие человечества, может и не стать. Это страшное предположение заставляет просить Бога о том, «чтоб обязательно была звезда!» Лирический герой «клянется, — не перенесет эту беззвездную муку!» Смысл этого потрясающего лирического стихотворения, на наш взгляд, в том, что и человечество в целом, и каждый человек в отдельности не могут существовать в атмосфере одиночества. В завершающей строфе поэт почти дословно повторяет слова, с которых начиналось стихотворение, только приводятся они здесь не столько в вопросительной, сколько в утвердительной форме:

Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
зажигалась хоть одна звезда?!

В ряду произведений, которые, безусловно, являются значимыми в творческой деятельности Маяковского 1913 — начала 1914 гг. («Я», «Нате!», «Послушайте!») особое место занимает трагедия «Владимир Маяковский». Особое потому, что не вполне укладывается в обозначенную выше тенденцию творческого развития поэта.

Создавая ее, Маяковский хотел попробовать свои силы в драматургии — в то время на страницах печати весьма активно обсуждались вопросы театральной жизни и кино. Он и сам принял участие в дискуссии, напечатав несколько статей о театре и кинематографе. С другой стороны, в театре, в драматургии, в своей пьесе он видел дополнительные возможности для пропаганды и утверждения своих взглядов на искусство. Отсюда — и та стихия полемичности, которой пропитан текст трагедии.

В том, что показал зрителям Маяковский (пьеса была поставлена в театре «Луна-парк» в Петербурге, состоялось, правда, лишь два представления), нельзя не заметить полемики с психологическим театром, который в одном из своих выступлений он назвал «психологией плоских лиц и душ». В противовес этому Маяковский как бы предлагает свой вариант решения проблемы психологизма в театре. Автор наделяет своих персонажей внешними изъянами: действуют «человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек с растянутым лицом», «человек с двумя поцелуями» и даже «человек без головы». Тому, кто знаком со стихами раннего Маяковского, появление этих странных фигур в трагедии не покажется неожиданным — и там и тут немало подобных гротескных форм. Диалоги и размышления героев, действующих в драме традиционного типа, поэт заменяет лирическими монологами своих необычных персонажей.

По своей структуре и стилистике трагедия, как жанр, с ее величественностью, с ее обращенностью к универсальным проблемам бытия, общества, человека, с ее героями, идущими до конца наперекор обстоятельствам, — ближе эпике, нежели лирике. Наперекор традиции Маяковский создает трагедию, где сильна лирическая стихия. Было бы, однако, неправильным рассматривать «Владимир Маяковский» исключительно как лирическое произведение, так как целью лирических монологов действующих в ней лиц является не изображение их внутреннего состояния, а характеристика того, что происходит вне их. В конечном счете все, что показано и о чем рассказано в трагедии, складывается в образ враждебной человеку жизни. «Всемирного праздника... богатых и пестрых нищих», который намеревался устроить главный герой трагедии, не получилось, ибо человеческое существование наполнено страданиями и скукой. Об этом речь идет в прологе пьесы («в каменных аллеях полосатое лицо повешенной скуки», «небо плачет»), говорится в монологе «старика с кошками» («А с неба на вой человечьей орды глядит обезумевший Бог»), можно обнаружить сходные мотивы и в словах других персонажей. Вместе с тем в трагедии есть и иные интонации, связанные с надеждами на то, что «мир зашевелится в радостном гимне». И все-таки, несмотря на наличие в тексте этой романтической надежды, постепенно возникает и усиливается ощущение, что окружающий мир не только «неизлечимо болен», но и бе-

зумен, абсурден. «Человек без уха» произносит знаменательную фразу: «Многие вещи сшиты наоборот». Ему вторит «человек с растянутым лицом» — «А там, где у человека вырезан рот, / многим вещам пришито ухо!» «Человек без глаза и ноги» сообщает о том, что он видел в городе: «У обмершего портного / сбежали штаны / и пошли — / одни! / без человечьих ляжек».

Несуразны показанные в пьесе Маяковского люди, абсурдно их существование. Самим названием автор, возможно, обращает внимание на то, что и сам он находится внутри этого безумного мира («сегодня <...> я овенчаюсь своим безумием») и все его попытки хоть как-то изменить ситуацию не приводят к успеху.

Маяковский, пожалуй, одним из первых в русской драматургии создает абсурдистскую пьесу трагедийного звучания. Трагедия «Владимир Маяковский» дает все основания для разговора о связях ее автора с рядом тенденций русского и западно-европейского авангарда. И в ее содержании, и в ее поэтике немало пересечений с опытом художников-авангардистов, занимающих самые крайние — в эстетическом плане — позиции. В последние годы вышел ряд работ, где эти соотношения были весьма подробно рассмотрены. Говорить о Маяковском как о заметном явлении русского и западноевропейского авангарда позволяет и целый ряд стихотворений, написанных им в дореволюционные годы.

Лирический герой этих стихов страдает, мучается из-за несовершенств и несправедливостей существующего мира. И это, безусловно, — главное. Но в то же время он порой находится в состоянии сильнейшего эмоционального возбуждения, позволяя себе шокирующие высказывания и поступки. Именно в такие моменты у лирического героя нетрудно обнаружить черты грубости и даже цинизма. Так, в стихотворении «Теплое слово кое-каким пророкам» (1915) поэт «прославляет власть рубля», издевается над теми, кто трудится, приветствует вымогателей и шулеров. Стихотворение завершается словами («И когда говорят мне, что труд, и еще, и еще, / будто хрен натирают на заржавленной терке...»), и они у значительной части читающей публики, ряда исследователей литературы вызывали немало нареканий. Конечно, нельзя упускать из виду, что эти слова пропитаны иронией. А в ироническом повествовании, как известно, смысл, лежащий на поверхности произведения, и другой, главный, сокрытый внутри, зачастую меняются местами. Но вот еще один пример — из цикла «Я». Четвертое стихотворение начинается строкой, которая обычно производит на многих читателей ошеломляющее впечатление: «Я люблю смотреть как умирают дети...» В защиту автора, конечно, тоже можно сказать немало слов, вроде того, что это показной цинизм, что стихотворение полно скрытой боли. И все-таки, нельзя упускать из виду, что произведение воспринимается и запоминается *как единое целое* и *в то же время* — отдельными *частями и фразами.* Юрий Карабчиевский, автор книги «Воскресение Маяковского», к которой в целом я отношусь весьма критически, назвал приведенные выше слова — «безумными строками»[12]. С этим определением трудно не согласиться.

В рефлексии лирического героя раннего Маяковского немало призывов лирического героя к насилию. «Кровь», «кровопускание» нередко используются в художественной речи и как правило выступают в роли структурообразующих элементов метафор — «бросил я ей окровавленный песнями рот», «и когда мой лоб <...> окровавит гаснущая рама», «это тобою пролитая кровь моя льется...» и т. д.). Можно указать и на прорывающиеся мотивы злобы: «Восток заметил их в переулке, / гримасу неба отбросил выше / и, выдрав небо из черной сумки, / ударил с злобой по ребрам крыши», «в краях где злоба крыш...», «Стынь злоба! На костер разожженных созвездий...»

В разговоре об этих сторонах художественного видения Маяковского отметим, что этот ряд образов и метафор присутствует в стихах, написанных *до* начала Первой мировой войны, в связи с кровавыми событиями которой резко усилился *коэффициент* присутствия подобных сравнений и уподоблений в поэтике произведений Маяковского. Об этом красноречиво свидетельствует текст стихотворения «Война объявлена» (1914), написанного буквально по горячим следам события. В нем — и «Отравим кровью игры Рейна!», и «убийца-победа», и «с Запада падает красный снег сочными клочьями человечьего мяса», и «багровой крови лилась и лилась струя». Обилие подобных деталей в 28-строчном антивоенном по духу стихотворении не режет ухо и глаз, здесь в их использовании есть не только художественное, но и жизненное обоснование.

Существует точка зрения, что за стремлением Маяковского шокировать читающую публику натуралистическими деталями, неожиданными признаниями лирического героя, не укладывающимися в моральные рамки, скрывается трагическое ощущение жизни. В общем и целом это действительно так. И тем не менее в рефлексии лирического героя далеко не все «состыковывается» с этическим и эстетическим тактом русской художественной классики, зато вполне соотносится с эстетическими принципами русского художественного авангарда.

При этом почти все художественные произведения раннего Маяковского одухотворены романтической устремленностью в будущее, соединенной с остро критическим отношением к буржуазной реальности. В них есть величайшее сострадание к людям, отброшенным на обочину жизни; они полны трагических чувств. Этими сторонами Маяковский, безусловно, накрепко связан с традициями нашей классики, более того, он не просто повторяет их, а в новых исторических условиях по-своему развивает. Иными словами, наличие в художественном опыте Маяковского разных граней позволяет рассматривать его дореволюционное творчество и с точки зрения продолжения традиций русской классики, и как явление русского авангарда.

Соединение в творчестве Маяковского столь разных, почти не совместимых друг с другом эстетических систем, может выглядеть для некоторых читателей как отсутствие у него мировоззренческой и художественной цельности. Кое-кто увидит в этом подтверждение идеи о «раздвоении» Маяковского. Опыт литературы развития XX века показывает, что в подобной

ситуации нет ничего необычного. В переломные моменты исторического и культурного развития, когда в общем потоке художественной жизни происходит размежевание и формируются новые эстетические направления, существует немало явлений, в которых переплетаются различные, порой противоборствующие тенденции.

Зная о том, как сложилась творческая судьба Маяковского в последующие годы, когда критический пафос его произведений приобрел социальную определенность, а рефлексий лирического героя, эпатирующих публику, поубавилось, можно утверждать, что взаимодействие его с опытом русской классики стало более основательным. Конечно, нельзя связывать его творчество только с какой-либо одной линией развития русской литературы. В определенные моменты творческой жизни поэта на первый план выходила ориентация на те или иные поэтические явления. Но в общем и целом в творчестве Маяковского отозвалось и живет в преображенном виде наследие многих русских поэтов и прозаиков — Пушкина, Лермонтова, Державина, Некрасова, Блока, Гоголя, Щедрина, Достоевского...

В то же время интерес Маяковского к русскому и западно-европейскому авангарду не был кратковременным эпизодом в его судьбе. Напротив, он не только не пропал из-за обозначившихся в его творчестве предпочтений по отношению к опыту реалистической классики, но сохранился — и в годы, предшествующие февральской и октябрьской революциям, и даже в советские времена, когда радикально изменились его взгляды на задачи искусства. В послереволюционные годы, несмотря на многократные попытки Маяковского включить футуризм, главным образом «левое» его крыло, в борьбу за создание нового революционного, пролетарского искусства[13] и многочисленные признания в своей верности главным его принципам, их взаимоотношения, хотя не прекратились, но стали иными — не такими, какими они были в 1910-е гг. Отказавшись от амплуа дерзкого бунтаря, он пошел по пути создания поэзии с ярко выраженной социальной и политической устремленностью. Но и в 1920-е гг. поэт сохранил верность ряду футуристических заветов. Особенно это проявилось в стилистике его поэтических и книжно-оформительских работ. Даже в классических его произведениях послереволюционного периода, таких, например, как поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», явно прорисовываются элементы футуристической языковой стилистики: «Повисят слова и уплывут как дымы», «Слезы снега с флажьих покрасневших век», «Выплывали ночи на спинах дней» — из поэмы о Ленине: «и двор дворцовый / руками решетки стиснул / торс / толп» — из поэмы «Хорошо!» Иными словами, принципы футуристического словотворчества оказались использованы в его художественной работе.

Вернемся, однако, к 1914 году, который стал переломным в художественной практике Маяковского. В его статьях и в его поэзии наметился прямой выход к остросоциальным проблемам. В статье «Штатская шрапнель. Вравшим кистью», обращаясь к художникам, которые, как ему кажется, не вполне разбираются в происходящем, он заявляет: «...теперь — все война». И дальше: «Можно не писать о войне, но *надо* писать *вой-*

ною!»[14]. В статьях появляется важное положение об активности искусства по отношению к жизни: «довольно <...> прислуживать событиям! — призывает поэт деятелей искусства в статье «Не бабочки, а Александр Македонский» — Вмешайтесь в жизнь!»[15] В этих словах — сердцевина эстетических взглядов Маяковского в предреволюционные годы, то, из чего позднее вырастет его концепция социально-действенного искусства.

Резкое усиление в его творчестве критического пафоса нетрудно обнаружить в таких стихотворениях, как «Мама и убитый немцами вечер» (1914), «Я и Наполеон» (1915), «Вам!» (1915), сатириконских стихах. Показательны различия между стихотворением «Нате!» 1913 года и памфлетом «Вам!», написанным полтора года спустя. В первом — обыватели, над которыми издевается поэт, характеризуются чисто внешними приемами: толпа — «стоглавая вошь», «вы, мужчина, у вас в усах капуста», «вы, женщина <...> смотритесь устрицей из раковин вещей» и т. д. «Вам!» имеет явно выраженную политическую окраску. Маяковский обличает не обывателя вообще, а тех, кто наживается на войне:

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..

Далеко не все стихи, написанные Маяковским во второй половине 1914 г. и в течение 1915–1916 гг., — на тему войны. Среди них — «Вот так я сделался собакой», «Кое-что по поводу дирижера», «Великолепные нелепости», «Ко всему», «Лиличка! Вместо письма», «Надоело», «Дешевая распродажа», «Россия» и ряд других. В них впрямую нигде не говорится о войне. Они о разном — о всеобщем невнимании друг к другу, когда человеку ничего не остается, как соединить свою жизнь со скрипкой, которая тоже никому не нужна («скрипка издергалась, упрашивая, и вдруг разревелась...»); о человеке, который вдруг сделался собакой — «стал на четвереньки / и залаял: / Гав! Гав! Гав!»; о фантасмагорических похоронах «усопшего смеха», провожаемого в последний путь «старухой-жизнью»; о безмерной, неразделенной, доводящей до *исступления* любви, о любимой, ради которой поэт готов на любое самопожертвование — «надо мною, / кроме твоего взгляда, / не властно лезвия ни одного ножа»; о «себе самом», готовом все сочиненное им и «все богатства своей души» отдать людям «за одно только слово ласковое, человечье». Но в атмосфере этих произведений присутствует ощущение какой-то всеобщей беды. Если вслушаться в их звучание, нетрудно обнаружить в них отблеск кровавых событий войны.

Разговор о своеобразии лиризма Маяковского в его дореволюционном творчестве будет явно неполным, если не будет затронута проблема отношения поэта к религии, к комплексу христианских идей и символов[16]. Поэтика дореволюционного Маяковского буквально пропитана «знаками» религиозного характера, которые в контексте стихотворений играют разные роли. В стихотворении «За женщиной» строки «Вспугнув копытом

молитвы высей, / арканом в небе поймали бога, / и, ощипавши с улыбкой крысьей, / глумясь, тащили сквозь щель порога» накладывали последний, разоблачающий штрих на картину мира, в котором безраздельно властвует демон сладострастия («дразнимы красным покровом блуда, / рогами в небо вонзались дымы»). В заключительной части цикла «Я» в накаленном до предела воображении лирического героя возникал образ бегущего из иконы Христа. Опустела божница, абсурдный, слякотный, тоскующий мир брошен Создателем. И герой, одинокий, «как последний глаз / у идущего к слепым человека», надрывно, отчаянно возносит молитвы Солнцу: «Солнце! / Отец мой! / Сжалься ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней, / Это душа моя / клочьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!». В искаженном и злом бытии, до которого уже нет дела Богу, он чувствует себя новым спасителем: «Время! / Хоть ты, хромой богомаз, / лик намалюй мой / в божницу уродца века!»

Отношение Маяковского к религии, к религиозным символам нашло отражение и в ряде других произведений поэта. Но наиболее яркое — в его дореволюционных поэмах. В первую очередь тут должна быть названа поэма «Облако в штанах» (1914–1915), один из главных мотивов которой, по определению самого автора, заключается в призыве — «долой вашу религию». В этом «долой» — высокий *богоборческий* смысл. Настрой Маяковского близок здесь позиции Ницше (см. его книгу «Ecce homo»), оспаривающего саму идею Бога, как центра мироздания, и представление о человеке как ничтожном и жалком создании, от которого в бытии ничего не зависит. В поэме много прямого или скрытого цитирования библейских текстов либо их пересказа. Есть в ней и образ Голгофы, и мысль о приходе Спасителя, и многократные обращения к Всевышнему — и уважительные, и дерзкие, и упоминание о тех или иных библейских событиях и персонажах (об Иоанне Крестителе, апостоле Петре и др.).

Идейно-нравственным и художественным центром четвертой, заключительной главы поэмы является спор лирического героя с Богом, на плечи которого он пытается переложить всю ответственность за несовершенства мира. В поэме есть, с одной стороны, признание могущества Всевышнего, имеющего право распоряжаться судьбами человеческими и делами мирскими, и с другой стороны, многочисленные нападки на него. Маяковский пытается представить это столкновение как *спор равновеликих* сил, претендуя на роль тринадцатого апостола (именно так первоначально называлась поэма), мессии, провозвестника перемен — «И когда / приход его / мятежом оглашая, / выйдете к спасителю — / вам я / душу вытащу, / растопчу, / чтоб большая! — / и окровавленную дам как знамя». Этот богоборческий спор продолжается в более поздних поэмах Маяковского — во «Флейте-позвоночнике» (1915), в «Войне и мире» (1915–1916) и в «Человеке» (1916–1917).

Что касается «Облака в штанах», то содержание поэмы, конечно, не сводится к богоборческим мотивам. Одна из важнейших его граней — тема любви. С любимой, в образе которой поэт соединяет лики разных жен-

щин, у его лирического героя сложные взаимоотношения. Возлюбленная отвергает героя, который жаждет всеобъемлющей любви, ради мещанского благополучия; его чувства оказываются приниженными и оскверненными воздействием собственнических отношений.

Поэма Маяковского — максималистская по программе, напряженно-экспрессивная по стилю, трагическая по завершающей все повествование интонации — при всей противоречивости своей концепции тем не менее свидетельствует о появлении ряда новых моментов в отношении поэта к жизни. «Уличные тыщи» — это не только «потненькие, покорненькие», но и те, у кого «душ золотые россыпи», те, кто держит «в своей пятерне миров приводные ремни». За причудливыми ходами поэтической мысли, за буйством метафор явственно проступает, временами невероятно усиливаясь и достигая широчайших обобщений, пафос социального обличения окружающей жизни. Хотя в поэме и сохраняются мотивы одиночества, жертвенности, трагичности, мысль Маяковского направлена на разоблачение главного, существенного зла. Несмотря на трагическую окраску завершающих «Облако в штанах» строф, в ней нет безысходности. Ожидание нового, предощущение перемен — вот что определяет ее художественную атмосферу, ее тональность.

Любви Маяковский посвятил немало вдохновенных строк, но впервые, пожалуй, во всей мощи, истинном значении и смысле эта тема возникает с 1915 г., с того момента, когда после знакомства с Л.Ю. Брик к нему пришло настоящее и долгое чувство. Эта любовь запечатлена в нескольких замечательных произведениях, среди которых три, безусловно, относятся к выдающимся явлениям русского поэтического искусства XX века — «Лиличка! Вместо письма», поэмы «Флейта-позвоночник» и «Про это». Перипетии любовных отношений Маяковского и Л.Ю. Брик нашли отображение в тексте и в подтексте ряда других поэтических произведений. Второй цикл любовной лирики у Маяковского возник во второй половине 1920-х гг. и был связан с сильным чувством поэта к Т.А. Яковлевой.

Любовь — одна из важнейших координат мировидения и мироощущения Маяковского, в соответствии с которой оказались выстроенными его жизнь, его творчество и его человеческая судьба. Об этом можно сказать словами самого поэта — «Имя этой теме: Любовь» и другими, уже цитировавшимися — «Любовь — это сердце всего».

При написании литературного портрета Маяковского важно не только перечислить стихи, посвященные любовной тематике, и указать причины, вызвавшие их к жизни. Об этом можно прочитать во множестве публикаций. Думается, что гораздо существеннее рассмотреть эти произведения как важнейшую часть жизненной философии и творчества Маяковского, находящихся в определенных взаимоотношениях между собой. В этом плане наибольший интерес представляет поэма «Флейта-позвоночник», написанная осенью 1915 г.

Лирической стихией пропитано пространство всей поэмы — от начала до последней строки. Герой охвачен чувством немыслимой любви, заполняющей без остатка его душу и земное существование. Это трепетное чув-

ство, в котором есть место и непониманию между любимыми, и ревности, тем не менее, обладает огромной духоподъемностью. Оно невероятно расширяет и усложняет мир чувствований лирического героя. Любовь, любовное чувство, прославление любимой, которые делает поэт предметом своего лирического повествования, дает автору поэмы возможность показать перипетии взаимоотношений любящих не только как любовную драму, но и как великий духовный порыв, выводящий лирического героя к осознанию основополагающих ценностей человеческой жизни. Чрезвычайно важно, что Маяковский как бы возвращается к своему прошлому, сопоставляет то, что было раньше главным в его рефлексии, с тем, как он видит и понимает мир сейчас. Лирический герой признается: «Вот я богохулил. / Орал, что бога нет, / а бог такую из пекловых глубин, / что перед ней гора заволнуется и дрогнет, / вывел и велел: / люби!» Примечательно, что в поэме лирический герой отказывается от своего прежнего богохульства, признает то, что ранее подвергал сомнению — всесилие высших сил мироздания. Он обращается к Всевышнему со словами: «Если правда, что ты есть, / боже, / боже мой, / если звезд ковер тобою выткан, / если этой боли, / ежедневно множимой, / тобой ниспослана, господи, пытка, / судейскую цепь надень». Не следует думать, что во «Флейте-позвоночнике» Маяковский предстает религиозным поэтом. Нет, конечно. После прочтения поэмы возникает ощущение, что сила и энергия лирического чувства, заполняющего пространство поэмы, беспредельна и не подвластна никаким обстоятельствам.

Поэма «Человек» — последнее крупное произведение, созданное в 1917 г. в месяцы, предшествующие Октябрьской революции, либо, по мнению ряда исследователей, накануне Февральской. В этой лирической по своей сути поэме немало эмоциональных инвектив, касающихся состояния внешнего — по отношению к переживаниям лирического героя — мира, в силу чего вполне возможно говорить о ней как о лиро-эпическом произведении. Но, тем не менее, в центре повествования — стихия размышлений лирического героя — о самом себе, о любимой, в отношениях с которой у него много сложных и тревожных моментов. Маяковский тут сознательно уходит от бытовой детализации любовного конфликта, включает его в лирическое повествование совершенно иного масштаба. Достаточно вспомнить названия отдельных главок — «Рождество Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Маяковский векам» и др., чтобы стал очевидным космологический характер авторского замысла. При художественном его воплощении поэт широко использует ветхозаветные и новозаветные образы, религиозный подтекст отчетливо проступает в композиции и стилистике поэмы.

Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую.

Звенящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающий,

слышу
твое, земля:
«Ныне отпущаеши!»

В результате — традиционная тема любви вырастает до космической одиссеи. Соперником лирического героя оказывается «Повелитель всего», которому любимая, «в святошестве» изолгавшись, продалась как вещь. В космологический контекст встроена и проблема «я» Маяковского («Был абсолютно как все / <...> день / моего сошествия к вам»; «Это я / сердце флагом поднял. / Небывалое чудо двадцатого века! / И отхлынули паломники от гроба господня, / Опустела правоверными древняя Мекка» . Поэт постепенно подводит к мысли, что ни земное существование, ни обретение чувства великой любви («любви тысячелетия...»), ни обращение к религии — не помогут человеку: «загнанный в земной загон, / вижу дневное иго я. / А на мозгах / верхом / "Закон", / на сердце цепь — / "Религия"». Даже в космических далях, куда отправляет автор лирического героя, тот не может обрести то, чего недоставало ему на земле. Там он находит только «мастерскую» по управлению природой («Центральная станция всех явлений, / путаница штепселей, рычагов и ручек. / Вот сюда / — и миры застынут в лени — / вот сюда / — и завертятся шибче и круче»). В таком повороте сюжета, бесспорно, дали о себе знать позитивистские пристрастия Маяковского, что с особой силой проявится в его творчестве в 1920-е гг. Поэма завершается гимном во славу любви, которая, по мысли поэта, на протяжении тысячелетий не поддается никакой коррозии, является силой, противостоящей небытию:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.
И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

Нужно учитывать еще один фактор творческой эволюции Маяковского. О нем уже шла речь выше. Это — острое ощущение поэтом социального неблагополучия в российской действительности, которое с годами переросло в тотальный кризис государственного строя. Уже указывалось на резкое усиление в его стихах и поэмах 1914—1916 гг. критического пафоса. Некоторые из его произведений написаны с предчувствием близящихся

революционных потрясений. Есть оно и в поэме «Облако в штанах»: «Где глаз людей обрывается куцый, / главой голодных орд, / в терновом венце революций / грядет который-то год». В первых изданиях было именно так, но в последующих публикациях Маяковский заменил последнюю строку на другую: «грядет шестнадцатый год».

Как ни удивительно, но в тексте поэмы «Человек», нет прямых упоминаний о приближающейся революции. И все же, думается, есть основания говорить о ней применительно к содержанию данной поэмы. В эмоциональной атмосфере поэмы присутствует ощущение *возможности* свободы, Свободы с большой буквы.

Такой силы романтических надежд на грядущее обновление жизни и таких масштабов преображения искусства, которые мыслились «глашатаем грядущих правд», нет, пожалуй, ни у кого из русских поэтов XX столетия. Грандиозный замысел Маяковского воспринимался большинством современников в основном как художественная метафора, хотя авторские цели, конечно, не ограничивались пространством искусства. Между прекрасным будущим, образ которого в каких-то очертаниях присутствовал в произведениях Маяковского, и жизнью, в которой он реально существовал, был не просто разрыв, а полнейшая их нестыковка. Главным препятствием в преодолении этого противоречия являлись, как он ощущал и понимал эту ситуацию в те годы, установления буржуазного общества. Этой драматической коллизией определялись содержание и пафос творчества поэта в предреволюционный период.

Революции 1917 года — и Февральская, и Октябрьская — стали важным рубежом в творческом развитии Маяковского. Обратим внимание на одно важное обстоятельство. Долгое время «первотолчком» всех перемен в творчестве Маяковского после 1917 г. считались события Октябрьской революции. Основанием для этого послужили статьи и выступления поэта советского периода, а также его художественные произведения: «Когда я / итожу / то, что прожил, / и роюсь в днях — / ярчайших где, / я вспоминаю / одно и то же — / двадцать пятое, / первый день». Это — широко известные строки из поэмы «Владимир Ильич Ленин», написанной в 1924 г. Двадцать пятое октября по старому стилю — первый день большевистской революции. И все-таки, говоря об этом этапном переломе в творчестве поэта, не следует однозначно прикреплять его *только* к Октябрю.

Если сравнить процитированные выше строчки со стихотворением «Революция. Поэтохроника» (1917), являющимся непосредственным откликом на события Февральской революции, бросается в глаза, что в нем с неменьшей поэтической силой и страстностью приветствуется первый день нового мира: «Сегодня рушится тысячелетнее / "Прежде" / Сегодня / пересматривается миров / основа. / Сегодня / до последней пуговицы в одежде / жизнь переделаем снова». По большому счету, между этими поэтическими утверждениями, относящимися, как уже говорилось, к разным годам, нет принципиального противоречия — в сознании Маяковского весь 1917 год проходит под знаком революций. Одно событие гигантского исторического масштаба перетекает в другое, не менее грандиозное событие,

истинный масштаб которого раскрывается в полную силу *с течением времени*, по мере осуществления идей революции и решения ее конкретных задач.

Примечательно, что в «Революции. Поэтохронике» угадываются величавые интонации библейского повествования о сотворении мира. Завершаются стихи строками, в которых отзываются мощные ритмы гомеровского гекзаметра — «днесь / небывалой сбывается былью / социалистов великая ересь!» В духе торжественной оды, в каком-то смысле даже церковного песнопения, выдержана «Ода революции», посвященная октябрьским событиям — «О, четырежды славься, благословенная!» (стихи начала 1918 г.).

События 1917-го воспринимаются Маяковским как реальная возможность осуществления многовековых народных мечтаний, самых смелых проектов преобразования жизни. Первые впечатления — сильные, яркие и, несомненно, значимые для мироощущения самого поэта, — конечно же, еще далеки от того восприятия и понимания революции и революционного процесса, которые появятся у него позднее, в 1920-е годы, когда в сознании Маяковского возникнет образ революции и ее деяний, уже *мифологизированный* — и временем, народным сознанием, и самоощущением самого поэта. Сам факт происходивших на глазах Маяковского революционных перемен не мог не встряхнуть основательно и его самого, ибо уж слишком многое в движении жизни совпадало с основным вектором его более ранних жизненных впечатлений и эстетических исканий. Оказалось вдруг, что в сумятице потрясений, сметающих вековые устои жизни, есть и своя живительная сила, открывающая для поэта возможности практического осуществления ряда важных для него, человека и творца, идей, которые он в предыдущие годы яростно отстаивал в спорах с инакомыслящими. К примеру, становилось очевидным: и поэтическое слово, и литература, и искусство в целом могут в новых условиях расширить границы своего влияния, выйти к широким слоям читателей и зрителей, к чему настойчиво призывал Маяковский в ранних стихах и статьях.

Если в дореволюционные годы его поэзия питалась протестом против многих форм и явлений буржуазного мира, богоборческими мотивами, желанием коренным образом преобразовать искусство, найти для него новые, более яркие формы, соответствующие «зову новых губ», создать более энергичный и емкий художественный язык, то после Октября в мироощущении поэта прорезываются принципиально новые черты. Сохраняется вселенский масштаб его художественных раздумий, мощь всепроникающего лиризма. И в новых условиях многие его произведения замешаны на гуманистическом сопереживании людским страданиям, в системе ценностных координат присутствуют те или иные аспекты религиозного сознания и, конечно же, любовь, как сила, дающая движению жизни энергию и смысл. Сохраняются и неповторимая яркость, метафорическая мощь, энергетика его новаторского поэтического языка.

Об этом свидетельствует содержание, структура и речевой строй пьесы «Мистерия-буфф», написанной в начале осени 1918 г., к первому юбилею Октябрьской революции. «Мистерия-буфф» считается первой советской

пьесой. И это действительно так, поскольку ее пафос, ее идеологическая составляющая направлены на защиту программных целей пролетарской революции (в 1921 г. создан второй, значительно отличающийся от первого, вариант «Мистерии-буфф»).

Даже год спустя после октября 1917 г. многие массы людей в стране занимали явно выжидательную позицию по отношению к совершившемуся захвату власти левыми партиями либо вообще были активными ее противниками. В этой ситуации написание пьесы и попытка осуществить ее постановку, которую, как мы теперь знаем, открыто бойкотировала театральная элита Петербурга, несомненно, были смелым гражданским поступком со стороны Маяковского. В прологе «Мистерии-буфф» семь пар «нечистых», олицетворяющих представителей эксплуатируемых классов; / прославляют «восстаний, / бунтов, / революций день... / нашего второго рождения день...». А «просто человек», появление и поведение которого заставляют вспоминать деяния Спасителя, призывает всех самим вершить свои судьбы[17]. Маяковский в пьесе использует религиозные сюжеты и символы, хотя весьма кардинально меняет их смысл на противоположный. Да и вся структура сюжета «Мистерии-буфф» — это *перифраз* истории о всемирном потопе, дополненный другими евангельскими эпизодами.

С осени 1919 г. поэт начинает работать в Российском телеграфном Агентстве (РОСТА), которое выпускало многорисуночные плакаты на злобу дня, где каждому рисунку соответствовал стихотворный текст. Авторство большого количества рисунков и текстов принадлежало Маяковскому. Особенности художественного содержания «Окон РОСТА», каждое из которых отражало политическую ситуацию данного дня; условия их бытования, связанные с тем, что они обычно развешивались в людных местах (например, в витринах магазинов); установка на то, что и рисунки и текст должны быть понятными каждому проходящему мимо человеку, — остро ставило перед авторами произведений вопрос о ясности художественного изложения. Работая в «Окнах РОСТА», Маяковский впервые столкнулся с проблемой, которую можно сформулировать примерно таким образом: во-первых, как нужно писать в расчете на полноценное понимание художественного текста массовым читателем, и, во-вторых, какими — соответственно — должны быть их образная структура и поэтический язык?

С начала двадцатых годов форма его произведений становится все более ясной. Поэт, отказываясь от переизбытка метафор, от обилия неологизмов, *в известной степени* меняет стилистику своей поэтической речи. Кое-кто может увидеть в этих переменах самоThere редактирование Маяковским своего собственного стиля. В каком-то смысле это действительно так — свой поэтический язык он стремится сделать как можно более доступным для как можно большего числа низовых читателей.

Благодаря работе в РОСТА, у Маяковского вызревает мысль о важности создания для страны, для дела революции не только художественных произведений широкого обобщающего плана, но и искусства иного типа, направленного на решение агитационных и производственных задач. Собственно говоря, через РОСТА Маяковский приходит к обоснованию идеи

создания того, что ныне принято называть искусством художественного дизайна. И первая, и вторая линии в его творческой работе, пересекаясь, помогая и временами мешая друг другу, присутствуют в его искусстве на протяжении всех двадцатых годов.

Не подлежит сомнению, что революция дала мощнейшие импульсы лирическому чувству Маяковского. После 1917 г., особенно с началом двадцатых годов, в его поэзию хлынул поток явлений и фактов социально-политического характера, чего раньше в таком масштабе не наблюдалось. Лирика поэта вобрала в себя многое из того, чем бурлила тогда жизнь. Гражданская война с ее победами и лишениями, голод в Поволжье, борьба с экономической разрухой, события международной жизни тех лет, политика и быт зарубежных стран, где пришлось поэту побывать, борьба с мещанством, хулиганством, пьянством, гигантские стройки, преобразующие облик страны, трудовой подвиг людей, новые черты быта, споры о состоянии и задачах советского искусства — все это и многое другое нашло отражение в поэзии Маяковского. И эти реалии, характеризующие новую жизнь, присутствуют в ней не в виде фона, этакого второго плана в повествовании, а становятся предметом изображения, непосредственным объектом его поэтических раздумий.

В этом принятии революции, однако, не находится места для «красот» природы. Поэт призывает: «из сердца старое вытри», «...не только, новое строя, фантазировать, а еще и издинамитить старое», «клячу истории загоним». Он утверждает, что «время / пулям / по стенкам музеев тенькать», что природа не стоит «ничего ровно» и т. д. Поэт склонен понимать действенность искусства только в утилитарно-конкретном смысле. Он убежден, что на фоне грандиозного размаха и мощи революционных преобразований, определяемых деятельностью миллионов, усилия отдельной человеческой личности растворяются в действии масс, индивидуальное полностью поглощается коллективным. С этим связано и стремление Маяковского несколько приглушить свое лирическое чувство, что проявилось в ряде произведений и, в частности, в поэме «150 000 000», написанной в начале 1920-х гг.

Разумеется, в творческой практике Маяковского в двадцатые годы существуют и более глубокие противоречия. Ему не раз приходилось под воздействием жизни пересматривать свой творческий опыт, свои взгляды. Он находил силы отказываться от многого, что раньше своей кажущейся революционностью и новизной манило его к себе. Маяковский напряженно искал, иногда впадая в крайности, новые формы искусства, соответствующие требованиям и духу революционной эпохи. В последнее десятилетие жизни у Маяковского возникают совершенно новые творческие импульсы, которых раньше у него не было, либо они существовали в зачаточной форме. Эту принципиально новую мотивацию своей творческой деятельности поэт ныне находит не только в самой идее революции, не только в самом факте ее свершения, но и в теснейшем соприкосновении с тысячами фактов и явлений, составляющих в совокупности революционную повседневность. Он перестает быть только пророком, предвещающим

наступление великих перемен, а становится одним из поэтических лидеров новой эпохи и вместе с тем — ее мастеровым, рядовым тружеником. Собственно говоря, он видит один из путей обновления искусства в XX в. (и как ему казалось, — главного пути) в теснейшем соприкосновении с революционными идеалами, с «грудой дел, суматохой явлений» социалистического созидания. Позиция Маяковского как советского поэта, отдавшего свою душу «октябрю и маю», — это позиция максималиста. Он воспринимал все происходящее в стране как свое личное дело, верил, что вот-вот сбудется «былью социалистов великая ересь», не признавал полурешений и полутонов в понимании правды. Его волновало и воодушевляло все то, что, через каждодневные созидательные усилия народа, приближало этот земной рай, это, по его убеждению, царство свободы и справедливости.

При этом не забудем: острота социальных противоречий, существовавших тогда в стране, толкала российское общество не к согласию, а к непримиримому противостоянию различных слоев, не к объединению разных сил и взглядов, а к разделению народа на «мы» и «они», «свои» и «чужие». Отсюда — и жесткое размежевание в идейной и духовной жизни, абсолютизация только одной, «своей» правды и крайне враждебное отношение ко всему, что шло вразрез с этими представлениями. Это была затяжная болезнь, и ею переболело все наше общество, втянутое в водоворот социальных потрясений, и в значительной мере наше искусство. Без этого вообще нельзя понять русской художественной культуры XX столетия, творчества многих художников, в произведениях которых накал противостояния многое определяет в их художественном содержании.

Высотой критериев обусловлено чувство отрицания, жившее в Маяковском, по отношению ко всему, что, по его мнению, препятствует осуществлению высоких идеалов. Отсюда и пафос его сатиры: его постоянная бескомпромиссная борьба с бюрократизмом, который, как считал поэт, не просто тормозит движение вперед, а извращает суть дела; ненависть к мещанству, что тихо, постепенно, внешне незаметно, как ржавчина, разъедает и разрушает возводимое здание нового мира; яростное неприятие всех, как это было принято говорить, пережитков прошлого — пьянства, хулиганства, лодырничества, трусости, эгоизма, приспособленчества.

Правда, к числу пережитков Маяковский склонен был относить и некоторые изначально присущие человеку чувства. Такие, например, как ревность — реликтовое, в его представлении, состояние, характерное скорее для «чудовищ ископаемо-хвостатых», нежели для современного человека. Эти крайности объяснимы, если взглянуть на них с точки зрения общественной атмосферы двадцатых годов с их жесткостью оценок, неистребимой верой в правоту новых идеалов и свершений, пафосом отталкивания от «прежде», от опыта старого мира. Этим пафосом в значительной степени был захвачен и Маяковский, для которого противостояние «прошлое» — «настоящее» нередко решалось, особенно в первые послереволюционные годы, не в плане диалектической преемственности, не путем сложного перехода одного состояния общества в другое, а через разрыв, через отталкивание от опыта прошлого.

Ригористический максимализм революционной эпохи, помноженный на максимализм самого Маяковского в восприятии социальной деятельности тех лет, не мог не создавать внутри поэта известного драматического напряжения. Максималистские устремления жили в Маяковском и в предреволюционные годы. Этот психологический настрой в условиях революционных преобразований, в общественной атмосфере, о которой шла речь выше, трансформировался в социальный максимализм. Испытываемая Маяковским радость по поводу укоренения в жизни новых революционных начал нередко окрашивалась и печальными тонами. Это печаль человека, преданного делу революции, отдающего свои жизненные и творческие силы осуществлению ее идеалов и страдающего от того, что новый мир созидается слишком медленно, что на «каждом шагу великих работ» приходится преодолевать массу препятствий. Как сказал один из исследователей Маяковского, он постоянно находился в состоянии исторического нетерпения.

Ему казалось, что революция, меняя социальные устои общества, производя переоценку многих исторических и духовных ценностей, отбрасывает почти как ненужное или как несоизмеримо менее важное, чем революционное действие, то, с чем обычно связаны люди в своей жизни, — природу, многолетнюю историю человечества, предшествующий художественный опыт: «Чье сердце / октябрьскими бурями вымыто, / тому ни закат, / ни моря рёволицые, / тому ничего, / ни красот, / ни климатов, / не надо — / кроме тебя, / Революция!»

Эти противоречия — и самой эпохи, и мироощущения поэта — стягивались в тугой драматический узел, создавали различные самоограничения и табу, относящиеся как к логике его обычной жизни, так и к творчеству. «Я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне» — это не просто красивая фраза, а слова, выражающие очень важное, глубинное в мироощущении Маяковского. Признание поэта — не просто поэтическое преувеличение. Н.Г. Чернышевский в свое время говорил о том, что человек всегда вынужден отказываться от некоторых своих стремлений, чтобы осуществились другие, более высокие и важные, с точки зрения общества. Это утверждение многое объясняет и в судьбе Маяковского, который в годы революции, требующей от человека напряжения сил, даже лишений и жертв, пошел по наиболее трудному пути. С одной стороны, это был путь создания искусства больших художественных обобщений, с другой стороны, как уже говорилось — агитискусства, в простых, доступных пониманию миллионов образах несущее в массы идеи социального и производственного просвещения. Маяковский сумел в своем творчестве решить обе эти задачи. Это потребовало от него максимальной собранности, немало самоограничения и своеобразного аскетизма.

Если создание конкретного произведения соответствовало только одному из указанных выше типов искусства — агитационно-производственному либо искусству больших художественных обобщений, то, как правило, никаких творческих проблем у автора не возникало. Не возникало вопросов и у читателя. Но бывало и иначе. Поскольку стилистика приемов

агитационно-производственного искусства существенно отличалась от поэтики стихов и поэм, рассчитанных на совершенно иное восприятие, попытки их соединения в рамках единого художественного целого (а такое имело место, например, в стихотворениях «Император» (1928), «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928)), нередко вызывали определенное напряжение в восприятии данного текста.

Маяковский, как участник исторического и литературного процесса, жил, творил, самоосуществлялся в целой системе распространенных в послеоктябрьский период настроений, иллюзий, теорий, мифов. Верой в неодолимость дела революции были захвачены миллионы людей. Эта атмосфера массовой веры, доходящей почти до религиозного поклонения, не могла пройти бесследно для искусства. Что касается Маяковского, то один из узлов противоречий его творчества в том, что он запечатлел многие *реальные* процессы и факты революционного созидания и в то же время отдал дань прославлению *мифов,* сложенных эпохой. При этом, и реальность и мифы и в его сознании и в его художественных текстах, как правило, неотделимы друг от друга.

Есть и другой аспект противоречивости мироощущения Маяковского. Отношение его *как человека* с определенными гуманистическими принципами к тем или иным фактам или событиям не всегда гармонировало с их восприятием в свете бытовавших мифов и не всегда включалось в логику социальных размышлений, которые приводили к определенной крайности его идейно-эмоциональных оценок. Нередки в его творчестве случаи, когда почти в одно и то же время им создаются и задушевно-лирические произведения и стихи, где звучит его голос «агитатора, горлана, главаря». Так, близки по времени написания два замечательных, но совершенно разных по интонации стихотворения 1918 года — «Хорошее отношение к лошадям» и «Ода революции»; почти рядом в записной книжке 1920 г. записаны «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским на даче» и «III Интернационал». Апрелем 1923 г. датируются стихотворение «Весенний вопрос», где поэт шутливо подтрунивает над собой и над окружающими, совершенно обленившимися в связи с приходом весны, и выдержанное в откровенно агитационном плане стихотворение «Наше воскресенье», в котором он призывает «вырвать у бога вожжи» и «свои установить праздники».

Для того чтобы найти верный современный взгляд на творчество Маяковского (как, впрочем, на многие другие явления советской литературы), нужно без каких-либо предубеждений и натяжек объективно взглянуть на сделанное выдающимся русским поэтом — с учетом того, что привнесено в его творчество особенностями времени, одновременно великого и трагического, созидательного и разрушительного. Важно отделить в наследии Маяковского подлинно значительное, что безусловно относится к вершинным явлениям русской художественной культуры XX столетия, от того, что писалось поэтом как оперативный, публикуемый в газете отклик на текущие события жизни. Если именно так взглянуть на поэзию Маяковского, то в ней прежде всего поражает масштаб мыслей и чувств, сосредоточенность на глобальных проблемах жизни:

Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтоб всей вселенной шла любовь.
Чтоб день,
который горем старящ,
не христарадничать, моля.
Чтоб вся
на первый крик:
— Товарищ! —
оборачивалась земля.
Чтоб жить
не в жертву дома дырам.
Чтоб мог
в родне
отныне стать
отец
по крайней мере миром,
землей по крайней мере — мать».

Этими вдохновенными и одновременно программными стихами заканчивается поэма «Про это». Тут уместно вспомнить и несколько строк, написанных незадолго до трагической гибели поэта. Они были обнаружены в записной книжке уже после его смерти, где шли вперемежку с другими поэтическими заготовками. По ним видно, что Маяковский обдумывал «большую тему». Вероятно, он находился на подступах к произведению, выражающему самое главное в его жизни и в его творчестве. Во всяком случае, строфа, которую хочется здесь процитировать, об этом:

Ты посмотри, какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной
данью
в такие вот часы встаешь и
говоришь
векам истории и мирозданью.

За приведенными стихотворными отрывками стоит система высоких ценностных ориентиров — философских, историко-культурных, духовных, нравственных. Именно ими определяется, в общем и целом, творческое развитие Маяковского. Каковы же главные составляющие этой системы? Это — чуть не равновеликое христианским заповедям чувство любви и сострадания ко всем живущим на земле; ощущение поэтом своего «я» как удивительного, неповторимого и одновременно громадного, в контексте не только земного бытия, но и всей Вселенной, Космоса; представление о движении истории, вбирающей в себя тысячи тысяч конфликтов, от кото-

рых отдельному человеку и человечеству в целом не уйти и не спрятаться. Этими высокими ценностными категориями и определялось творческое развитие Маяковского — как в дореволюционный период, так и в двадцатые годы.

Примечания

[1] Цит. по: Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 51, 52, 53.

[2] Там же. С. 55.

[3] *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. VI. Кн. 1. М., 2005. С. 167, 172.

[4] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 23.

[5] Там же. Т. 1. С. 275.

[6] Там же. С. 297, 299, 300.

[7] *Маяковский В.* Штатская шрапнель // Там же. С. 302, 303.

[8] *Маяковский В.* Без белых флагов // Там же. С. 324.

[9] *Маяковский В.* Не бабочки, а Александр Македонский // Там же. С. 317.

[10] *Маяковский В.* Без белых флагов // Там же. С. 324.

[11] *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 61.

[12] *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 11.

[13] Вот, например, что говорил поэт на диспуте «Футуризм сегодня», состоявшемся в октябре 1923 г.: «...в современной литературе нет других течений, которые имели бы такое же значение, как футуризм. Футуристы первые поставили те задачи, которые требовались настоящим моментом» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 260).

[14] Там же. Т. 1. С. 309.

[15] Там же. С. 317.

[16] Из работ, посвященных этой проблеме, которые были опубликованы в последние годы, следует указать на два исследования, выделяющиеся основательностью ее рассмотрения и точностью анализа конкретного материала, — монографию Светланы Семеновой «Русская поэзия и проза 1920—1930-х гг. Поэтика — видение мира — философия». М., 2001; и статью Вячеслава Вс. Иванова «Маяковский сегодня», напечатанную в сб.: Vittorio. М.: Три квадрата, 2005. С. 505—538.

[17] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 211—213.

А.М. Ушаков

В своем раннем, столь ошеломительно ярком, дерзко талантливом творчестве Маяковский вынес тему, которой болело все новое время мировой истории, начиная с эпохи Возрождения. Тема эта уже четко философски оформилась в 1840-е гг. прошлого века у Людвига Фейербаха, выразив стремление современного человечества, как писал Достоевский, окончательно «устроиться без Бога». (Недаром философ, идеолог сменовеховства Н.В. Устрялов назвал Маяковского «типичным героем Достоевского»[1], имея в виду таких его героев, как Раскольников, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов.) Фейербаховская идея и идеал *антропотеизма* (*человекобожия* —

кстати, тоже выражение Достоевского) вернули религию с небес на землю, точнее в человеческое *сердце* и *голову*, — а они, якобы, и сотворили самого Бога, фантастически-иллюзорно опредметив в Нем свои собственные высшие желания и идеально мечтаемые качества (всемогущество, премудрость, добро, истину, красоту, бессмертие, неиссякаемую любовь). «Человек есть начало, человек есть середина, человек есть конец религии», «низводя теологию к антропологии, я возвышаю антропологию до теологии»[2] — таковы, по Фейербаху, центральные постулаты новой веры. При этом немецкий философ демонстрирует ту черту, что станет характерной для будущих адептов религии человекобожия, в том числе и для Маяковского; ее С.Н. Булгаков определяет как «атеистическую страсть», «религиозную распаленность»[3]. И тот же русский религиозный мыслитель открывает самое для нас главное: «атеистический гуманизм Фейербаха составляет душу марксистского социализма», «его общефилософский фундамент», и «настоящая “тайна” марксизма, истинное его естество» — в «историческом осуществлении дела атеизма, т. е. практического освобождения человека от религии»[4].

Из биографии Маяковского «Я сам» (1922) мы узнаем, что еще подростком он сначала читает запоем популярные социалистические брошюры, обращаясь затем к самому Марксу. Во всяком случае, в той доминантной теме, о которой здесь идет речь, ее пафос питается не только влиянием Ницше, как это часто полагается сейчас, а в большей степени социалистически-марксистской религией человека.

Среди четырех «долой» «катехизиса современного искусства», что Маяковский, по его собственным словам, прокричал в четырех частях программной поэмы «Облако в штанах» (первоначальное название «Тринадцатый апостол»), а по существу — во всем своем творчестве до 1917 года: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию», — пожалуй, сильнее всего прозвучало последнее, богоборческие и человекобожеские мотивы. Поэт бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду.

Поэтический мир Маяковского этих лет укладывался в несколько сюжетов-констант, варьирующихся из стихотворения в стихотворение, из поэмы в поэму: *Я*, *Поэт*, Владимир Маяковский, титанически самоопорная личность, сверхчеловек, невиданный пророк и вместе уязвленный страданием, мучимый, трагически распяленный индивидуум, и *мир*, *не-я*, мир города, толпы, мир сытых и толстых, самодовольных хозяев земных сластей; драматический любовный треугольник и, наконец, коллизия *Человек* и *Бог*, благовестие поэтом-мессией новой религии Человека.

Разворачивается тема разоблачения Бога, свержения Его с небесного трона, философски и художественно проработанная в линии западного богоборчества, просветительского, бунтарски-романтического, фейербахианского: «Это я / попал пальцем в небо, / доказал: / он — вор» («Владимир Маяковский»), «Я думал — ты всесильный божище, / а ты недоучка, кро-

хотный божик» («Облако в штанах»), вплоть до мотива убийства Бога, смерти Бога, характерного уже для Ницше[5] («Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою́ / отсюда до Аляски» — «Облако в штанах»). «Как и Ницше, — утверждал Н.В. Устрялов, — Маяковский — религиозная натура, убившая Бога»[6].

На место оплеванного и низвергнутого Бога поэт поставляет Человека, пока в лице самого себя, явившейся людям и миру самоценной и бесценной личности, апостола нового «религиозного» сознания, которое он должен еще внести в мир, лежащий в растлении под пятой «главного танцмейстера земного канкана», владыки золотого тельца. Приходит с резкими, хлещущими интонациями вызова: «Нате!» и призыва: «Послушайте!», «Эй!». Еще неиспытанные мускулы, огромное сердце этого только-только вышедшего на служение человекобога, распираемого «разнузданной ордой» невероятных желаний и порывов, играют избытком молодой, варварской силы; сей невостребованный пока демиург, человек-артист предвосхищающе-игрово примеривается ко всей Вселенной — как бы ее обновить, пересоздать, претворить во что-то иное: «Эй! / Человек, / землю саму / зови на вальс! / Возьми и небо заново вышей, / новые звезды придумай и выставь...»!

В ранних поэмах Маяковского создается поэтическая мифология, связанная с рождением, явлением в мир, миссией нового пророка. Поэма «Человек» конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти...», «Вознесение...», «Возвращение...». Здесь звучит восторженный гимн человеку, истинному богу земли, причем совершенно в духе Фейербаха, который так же утверждал «всего человека с головы до пят», принципиально не признавая деления на существенное и несущественное в нем: «Как же / себя мне не петь, / если весь я — / сплошная невидаль...». Этот новый бог с его удивительным телом, дивным «пятилучием» рук, «драгоценнейшим умом» под «черепа шкатулкой» и «необычайным комком», бьющимся в груди, наделен фантастическим даром — преображать мир и его твари, реально творить жизнь. Еще в «Облаке в штанах» суть благовестия тринадцатого, пост-христианского апостола выражалась так:

говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

А что делает поэт? — слова, строчки, стихи, искусство. Да, жизнь, «мельчайшая пылинка» ее предстает неизмеримо выше и ценнее искусства, так же как перед «золотыми россыпями» душ «каторжан города-лепрозория» меркнет свет языческого божества — солнца, а рабочее человечество в своем творчески-трудовом усилии объявляется настоящим демиургом всего в мире и самого мира.

Старые святыни повержены, вытеснены новой. И какова же она в поэме «Человек»? Это — любящее сердце человека; на чувстве основывается новая религия («сердце всё»), из чувства идет и импульс к преображающе-

му творчеству. Сколь, однако, последовательна логика гуманистического человекобожия! Тот же Фейербах, усматривая в Боге отчуждение от самого человека его внутреннего «сокровища», и прежде всего сердца, способности любить, подаренных божественной инстанции как ее главное качество («Бог есть любовь»), звал человека упразднить это *разделение* с самим собой, обрести, наконец, свою цельность, опознать свое чувство, свое сердце как то, что в нем *выше его*, что есть подлинное его существо, его *бог*.

И уже жертвенная Христова любовь к людям вселяется у Маяковского по своему истинному адресату — в человека, тут — в избранного представителя рода, в поэта-пророка: «Но мне — / люди, / и те, что обидели — / вы мне всего дороже и ближе. <...> я — где боль, везде; / на каждой капле слёзовой течи / распял себя на кресте» («Облако в штанах»). Так соединяется претворенная Иисусова парадигма распятия, страдания за людей с образом, отсвечивающим муками героя Достоевского (слезинка младенца). Опять же *слезами*, *слезками* и *слезищами* буквально засыпают поэта, избранного князем городских низов, в трагическом бурлеске «Владимир Маяковский» (1913): на, возьми на себя, облегчи нашу боль! Впрочем, в прологе к трагедии особенно видно, насколько поэт именно *усиливается* провозгласить, подать себя и новым земным Христом, и евхаристической жертвой («душу на блюде несу / к обеду идущих лет»), и всемогущим творцом новых возможностей человека. Но само внедрение поэта-мессии в мир опрокидывает его божественные претензии, далеко разводя его сверхмерные желания и притязания (от себя, чудесно преобразить мир) и реальные возможности — сопротивление уклада мира сего, природы вещей, самой природы человека огромно.

Все, что пропел Маяковский о человеке в первой главке поэмы «Человек», пока только идеал, только возможность, и едва это «необъяснимое чудо» попадает в нынешние обстоятельства бытия, как они тут же скручивают и уродуют его («оковала земля окаянная»). На этой земле, оказывается, безраздельно правит бал «золотоворот / франков, / долларов, / рублей, / крон, / иен, / марок» — и вырастает зловеще-планетарный образ «Повелителя Всего — соперника моего, моего неодолимого врага», олицетворение этого «золотоворота», идеала мещанского царства, «некоронованного сердец владельца», кого не трогает никакая революция — распростерся он своим холеным телом, весь в изысканнейших «мануфактурных игрушках», по всем континентам, и лучшие умы и таланты земли у него в явном и тайном, часто неопознанном до конца услужении. И «Страсти Маяковского», заземленная перелицовка Христовых страстей, связаны конкретно с тем, что в людском потоке поклонения этому Повелителю, а затем и в привычно обожающей его ласке оказывается и... любимая поэта. Так, фиаско своей любви, нестерпимую муку ревности поэт выводит в обобщенный план роковых обстоятельств земного бытия, где царит сей «неодолимый враг», притом что под это ожившее олицетворение легко подставляется и лысый соперник, стяжавший более, чем сам поэт, ощутимых земных благ. И когда через тысячи лет покончивший с собой поэт вновь возвращается на землю, то на этот раз проигрывается не обычный для

Маяковского прекрасно-утопический вариант (рай и идеал уже достигнуты!), а другой, безнадежный, также, значит, являвшийся ему в моменты сомнений и отчаяния: ничто на планете не изменилось, как было крепко схвачено все тем же Повелителем, так и осталось. Более того, мелькает и мотив космической катастрофы, естественного «конца света», что возникал и в западной, и в русской поэзии («Тьма» Байрона, «Последний катаклизм» Тютчева), — и такое касалось сознания будущего певца неизбежного земного и вселенского рая, но согласитесь — в подобной перспективе уже совсем иначе смотрятся любые оптимистические мечтания. Но... и в бушующем мире, в вечной тьме и холоде потухшей Вселенной оставляет поэт один бессмертный очаг огня, «неопалимую купину» своей любви. Она — сильнее всех физических законов энтропии, а значит именно в любви сохраняется чуть ли не самая после-последняя надежда, неистребимая искра бытия.

И все же ранние лирика и поэмы Маяковского, где он гордо и напористо провозглашает себя поэтом-пророком городских низов, провозвестником нового человекобожеского благовестия, поражают своей непросветленно-безблагодатной, тяжелой атмосферой. Где уж тут лучезарный, весело-*танцующий* (по Ницше), полный языческого здоровья и силы человекобог?! «Весь боль и ушиб»! Этот мир со свергнутым богом, это поставление себя на его место нагнетают где-то в самом эмоциональном истоке поэзии Маяковского — несмотря на все волевые словесные всполохи, энергийные выплески — тоску и какую-то озлобленность. Ведь именно внутреннее чувство, глубинное самоощущение лепят такой, а не иной образ внешнего мира, где и среди людей одни уродства и калечества, отталкивающие «свиные рыла» («два аршина безлицого розоватого теста», «желудок в панаме», «мясомясая, быкомордая орава», «стоглавая вошь»...), и сам мир расползается как нечто анти-эстетическое, мертвенное, чуть ли не трупное. Убрав небо, поэт упирается в единственно достоверное — плоть и материю, физиологию, *мясо*, а они, как известно, имеют обыкновение протухать и разлагаться, вот и выползает на первый план изнанка смертной плоти — слизь, гниль, плесень, отходы и отбросы организма, плевки, всякая дрянь и мерзость: «прокисший воздух плесенью пахнет», «улица провалилась, как нос сифилитика», «туман, с кровожадным лицом каннибала, жевал невкусных людей», «шершаво потное небо»... Какой контраст тона в дебюте Есенина и Маяковского! У первого — литургизация природы, явление ее как мира Божьего, сквозь который просвечивает софийная красота; у второго — ее обезображение, воистину «труп красоты», как писал С.Н. Булгаков о кубистических работах Пикассо. Ощущение от себя, от жизни, от других, от города, от мира выражается у Маяковского в грубых, отталкивающих, дерзко-циничных образах. Странная молодая лирика: много горечи, желчи, издевки, потной и мясистой физиологии, сюрреалистической фантасмагории! А. Крученых, «комментируя» первые ошеломительные опыты собрата, так пугал публику: «“я люблю смотреть как умирают дети...” бедные малютки! Берегитесь это рыкает людоед!»[7]. Да, такой уродливо-отталкивающий мир, как у молодого Маяковского, мог явиться только предельному

субъективному идеалисту, каким, впрочем, часто бывает поэт, особенно романтический, формирующий мир по своему видению, своему внутреннему состоянию. Но не так часто, как у Маяковского, *нутро* поэта столь яростно и форсированно выволакивается *наружу*, в образы внешнего мира.

Однако в таком дегуманизированном лике мира было и предчувствие, и предвестие страшных гримас наступившего века, обнаружившего свое лицо коллективного «людоеда» с первой мировой войны. Недаром в статье «Штатская шрапнель. Вравшим кистью» Маяковский писал: «Разве это не воплощение наших идей: называется “война”: люди жмутся в кошмарах, приезжают безногие, безрукие...»[8] — ну, совсем как когда-то среди персонажей трагедии «Владимир Маяковский»: «Человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы». Война с ее безумством, кошмаром, алогичностью — во что реально плюхнулся мир — стала как бы оправданием шокирующе-брутальной поэтики футуристов. В статьях Маяковского военного времени ясно выражено даже некое злорадство и ликование: мы оказались правы и созвучны эпохе, не мягкотелые лирики, не трансцендентные мечтатели, а мы, грубые, из красного мяса, обнажавшие всю непрочность бытия и готовящийся ужас![9] Мир Маяковского, его поэтика адекватно совпали с войной. Сила, даже силища кошмарно-адских образов войны и убийства, расчленения плоти и гниения работает на то, чтобы ужаснуть, отшатнуть, дать опамятоваться. В предстающей чудовищной картине войны (земля, нашпигованная «человечьим мясом», «в гниющем вагоне на сорок человек — четыре ноги», «безрукий огрызок кровавого обеда») нет смешения добра и зла, перестановки и подстановки Бога и сатаны, метафизический адресат происходящего указан точно: «А над всем этим дьявол зарево зевот дымит» («Война и мир»). Но далеко не всегда поэт достигал такой безусловности, непротиворечивости своей мировоззренческой позиции.

Подведем некоторые итоги. Все же разрыв между несомой поэтом в мир спасительной вестью, внедряемым образом невиданного пророка, искупителя «униженных и оскорбленных», Человекобога («и будут детей крестить именами моих стихов») и внутренней тоской, одиночеством, отчаянием, вплоть до искуса самоистребления, поразителен:

Мне,
чудотворцу всего, что празднично,
самому на праздник выйти не с кем.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову вымозжу каменным Невским!
(«Флейта-позвоночник», 1915)

Маяковский невольно обнаружил, сколь шатко само основание — человек, — на котором он возвел новую земную религию. Человек по своей сути есть живой парадокс, чей особый онтологический статус был в свое время выражен Державиным: «Я царь — я раб, я червь — я Бог!». Возведя же его в нынешней, несовершенно-кризисной, кричаще-противоречивой

природе в абсолют, Маяковский укрупнил и выявил эти противоречия — главным образом через самого себя: живая, мучающаяся душа труднее всего поддается отвлеченному идеализированию. Собственно вся его мировоззренческая система раздирается такими же противоречиями; и усугубились они, начиная с революции, когда, казалось бы, сам поэт вышел из трагической распяленности, объявил родной — и до йоты — восторжествовавшую теорию, что декларировала свое осуществление в массовой, всеохватывающей практике.

И центральное, взрывное противоречие мировоззрения поэта обнаруживается в паре *любовь — ненависть*, где это не столько антитеза, сколько частая подмена и замена вторым первого. В финале поэмы «Люблю» (1922) «громада ненависти» отступает перед «громадой любви». Можно говорить о неустойчивом равновесии этих двух громад в творчестве Маяковского: если первой насыщена злоба современности, то вторая — больше отсылается в прекрасное далёко. С одной стороны — неистребимый атом «немыслимой любви», то, что в «Войне и мире» и в «Про это» любовь приобретает значение вселенского принципа бытия, искупающего зло и преображающего мир («чтоб всей вселенной шла любовь»). С другой — поэт отождествляет себя с карающим богом, с последним судным днем («в черных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением»), зовет к мятежу и злодейству, оборачиваясь в качестве бога-узурпатора народным мстителем: «Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лике Разина» («Ко всему», 1916). В этом стихотворении наивно обнажен механизм *праведной злобы* поэта: любимая ранила его самолюбие, оскорбила в лучших чувствах, и тут же возникает такая подростково-злодейская компенсация: «Довольно! / Теперь — / клянусь моей языческой силою! — / дайте / любую / красивую, / юную, — / души не растрачу, / изнасилую / и в сердце насмешку плюну ей!» и дальше-больше, пошел уже революционный азарт: «Око за око! / Севы мести в тысячу крат жни!». Революция дала Маяковскому идеологически обоснованное право на «святую месть», на убийство, кровь, на вымещение комплексов и обид (разумеется, в пределах слова). И уже не любовь оказывается принципом связи всего со всем, а, напротив, ненависть: «Да здравствует ненависть!» И несется шквал ненависти, призывов к уничтожению врага: «Ноги знают, / чьими / трупами / им идти», «Если бить, / так чтоб под ним / панель была мокра...»[10].

Обратимся к прямо объявленной идейно-«религиозной» декларации Маяковского, к «новой проповеди Нагорной» из «Мистерии-буфф» (1918), т. е. к новой священной истории, но весело-бравурно поданной. В мистерии этой разыгрывается высший пролетарски-коммунистический идеал и путь к нему — недаром сами читатели и зрители приглашаются к сотворчеству; дополнять ее содержание, уточнять в зависимости от новых обстоятельств пути. Итак, спасающимся в ковчеге от революционного потопа семи парам «нечистых», представителям рабочего люда земли, является идущий «по воде, что — по суху», «самый обыкновенный человек» (во второй редакции пьесы, 1920, он уже из «будущего времени просто человек» — хоть так более мотивированно представить его). Этот новоявленный «Христос,

ходящий по водам» религии человекобожия аттестует себя как высшее сознание человечества, призванное, наконец, войти в мессианский коллективный организм, каким являются «нечистые»: «В ваши мускулы / я / себя одеть пришел. / Готовьте тела колонны». Тут же импровизируется и «идейная» гора — наваленная груда из станков и верстаков; взгромоздившись на нее, он и возвещает это новое сознание. В чем же его суть? Это весть о рае, но не «христовом», где «постнички лижут чаи без сахару», а о настоящих земных небесах: «В раю моем залы ломит мебель, / услуг электрических покой фешенебелен...». В травестийном соответствии со структурой Нагорной проповеди, где тем, кто пестует в себе определенные качества, предлагаются награды, *ублажения*, ведущие к Царствию Небесному, человек выдвигает свои заповеди блаженства. Сделано это методом издевательского передразнивания, простого переворачивания до наоборот: «Мой рай для всех, кроме нищих духом. <...> Ко мне — / кто всадил спокойно нож / и пошел от вражьего тела с песнею! / Иди, непростивший! / Ты первый вхож / в царствие мое небесное». (Во втором варианте «Мистерии-буфф», чтобы не было ни грана сомнения, уточнено и так очевидное: «В царствие мое / земное — / не небесное».) Когда-то еще в облике тринадцатого апостола утверждал поэт в «Облаке в штанах»: «я над всем, что сделано, / ставлю “nihil”». Здесь то же: «взорвите все, что чтили и чтут». В варианте 1920 г. человекобожеская «нагорная проповедь» обогащается двумя существенными моментами: вызовом природному ходу вещей («Долой природы наглое иго!») и апофеозом труда, творящего реальные чудеса («Вы будете жить в тепле, / в свете, / заставив волной электричество двигать»). И этот призыв тут же находит отклик среди «нечистых»: «Чтоб раньше дойти до этой поры, / вздымайте молоты, ввысь топоры!» Так складываются у Маяковского главные элементы мессианской пролетарской идеологии, уже знакомые нам по пролетарским поэтам, — утверждать, разрабатывать, варьировать их он будет по-своему, в своей собственной поэтике, поставив свой огромный талант на службу *избранному* классу.

И вот «нечистые» дружно прорываются «сквозь тучи, вперед», бешено взнуздывая себя: «Довольно пророков! / Мы все Назареи! / Скользите на мачты, / Хватайтесь за реи!» — через ад, не страшный для мучеников земли, чистилище, чинно-постный рай «бестелых», куда штурмующие небо являются со своей человекобожеской песней-лозунгом: «Орите в ружья! / В пушки басите! / Мы сами себе и Христос и спаситель! / Мы сами Христос! / Мы сами спаситель», чтобы, сокрушив все эти небесные «учреждения» (т. е. разрушив их *идеи*, верования, здесь буквально материализованные), пробиться, наконец, к обетованной стране, что оказывается на их же земле, но с другого конца.

И что же встречает их? Этакая разлюли-малина низовой народной утопии, материальный нежащий комфорт, чудеса пищевого изобилия: дерево, цветущее булкою, сахарная женщина, ходящие сами по себе яства и вещи, готовые потакать вкусам и милым прихотям рабочего люда. Недаром Иванов-Разумник в статье о «Мистерии-буфф» разоблачал ее как «глубокий духовный провал», как внешне-материальное мещанское счастье — только

на этот раз пролетариев. Впрочем, идеолог «Скифов» не совсем справедлив к поэту, не заметив, что не только в вещном переизбытке — пафос земного рая, по Маяковскому (это лишь первый уровень, впечатляющий голодных и холодных), а в творчески-трудовом созидании нового строя бытия. Последнее слово в пьесе отдано обожествленному пролетарскому МЫ, совокупному рабочему Человеку, в любимом повелительном наклонении и будущем времени взнуздывающему себя на титанический подвиг, невиданное творчество «коммуны-сказки»: «Мы — зодчие земель, / планет декораторы, / мы — чудотворцы...». И в своем отрицании христианства, причем карикатурно-уплощенного, поэт остается личностью религиозно заряженной. Его вера в земной рай, в человека-чудотворца, разумеется, превращенно-религиозна. Вместе с тем, отказавшись от христианства, он как бы регрессирует по лестнице религиозного чувства и культа, впадая в язычество («Солнцепоклонники у мира в храме», «Становитесь хорами — солнцу псалмы»).

Своего наибольшего романтического неистовства и одновременно саморазоблачения новая вера достигает в поэме «150 000 000» (1921), где в буйной динамике стронувшегося с места революционного народа, в яростном марш-броске в будущий рай явились миру «миллионы безбожников, язычников, атеистов» с истовой молитвой к богу «из мяса, богу-человеку». Истинное божество здесь являет этакое гигантское, непобедимое, миллионоголовое существо, оснащенное для полноты мощи техническими орудиями («Наши плавники — пароходы, / Наши крылья — аэроплан»).

Тут же и свивается прямо на глазах основное противоречие революционного человекобожеского титанизма. Главным и первым подвигом, «труднее божеского втрое», оказывается не столько творчество нового, сколько разрушение в прах всего бывшего («издинамитить старое»). Выражая в частушечных, подхлестывающе-лозунговых ритмах азарт «дикого разгрома», поэт доходит до безумного, сатанинского распаления, страсти и сласти крушить и уничтожать:

Мы
    тебя доконаем,
                мир-романтик!
Вместо вер —
        в душе
            электричество,
                    пар.
Вместо нищих —
            всех миров богатство прикарманьте!
Стар — убивать.
            На пепельницы черепа́!

Какое мощно-энергийное образное предвосхищение чуть ли не фашистской утилизации ненужных, *вредных* по теории людей. Устраивается рукотворный «конец света», «страшный суд» старому миру, идет сортировка на достойных и недостойных, на наших и ваших, инспекция всех вещей,

выбраковка их. И наконец, разворачивается грандиозная последняя апокалипсическая битва двух мировых станов: пролетарского, олицетворенного космическим гигантом Иваном, буквально «начиненным» российским и мировым бедняцким людом, и идолом буржуазного уклада Вильсоном, тоже предстающим в сказочно-лубочном образе великана-обжоры (вариация былого Повелителя Всего), кому неуклонно в глотку и к ногам все блага этой цивилизации, и материальные, и культурные, и научные. В этом столкновении двух классовых экстремов, наэлектризованных одним динамитом ненависти, поляризуется все: люди всех сословий и профессий, деятели искусства, даже животные и машины. Раскол, размежевание идет от космоса до зверья. Принцип разделения, раздваивания, так сказать, *враготворения* подан образно-гиперболически и очень впечатляюще. Кстати, принцип вполне сатанинский (сатана по еврейской этимологии как раз и значит *враг, противник*), но Маяковский с ценностями своей эпохи не отказался бы от такого родства. Впрочем, что́ это все, как не перелицованная калька со школьно-христианской вульгаты «страшного суда», разделения на тех, кто *одесную* и *ошуюю*, на спасенных и вечно проклятых! И чем «пепельницы из черепов» хуже вечного «скрежета зубовного»?! Все же, что касается любви и созидания, причем в самом восторженном и немыслимом качестве, — отодвинуто за грань «дикого разгрома», смывающего старое, в сплошной феерический футурум.

В послереволюционном творчестве Маяковского, начиная с 1922–1923 гг., ранние богоборческие мотивы, человекобожеский пафос первых революционных поэм значительно трансформируются: из бунтарски-индивидуалистического, а затем коллективистски-титанического регистра, из ноты в целом серьезной и возвышенно-патетической они решительно снижаются в деловую анти-религиозную пропаганду, составляя немалую долю в агитационном творчестве поэта. Надо отметить, что с самого начала поэт подошел к этой теме как варвар, «грубый гунн», темпераментный, талантливый, но ни о каких истинных глубинах христианства, тонкой духовности православия и не подозревающий. На фоне, скажем, героев Достоевского, Ивана Карамазова или Ставрогина, богоборчество молодого поэта наивно-брутально и уплощенно. А уж его антирелигиозные агитки, где Маяковский налегал на самые низменные клавиши атеистической демагогии, при всех поправках на жанр и адресат — впадают в нестерпимую пошлость и похожи на своего рода околпачивание простачков (в чем он как раз упрекает церковь и религию). Богоборчество раннего Маяковского — в соответствии с социальным заказом искоренить религиозный быт, бытовое исповедничество, чем и было православие для широких, прежде всего крестьянских масс, — превращается в бытоборчество: разрушение «религиозной рухляди», сакральной системы годовых церковных праздников, православных обрядов, сопровождавших человека от рождения до смерти, одним словом, религиозно освященного быта. Новая религия коммунизма требовала своей сакрализации, своих праздников и святых, своих священных учреждений — и Маяковский внес тут немалую лепту: на место Бога и религиозных наставников учил ставить науку и знание; из церквей —

в клубы, вместо икон и хоругвей — транспарант, портрет вождя; от пасхальных и рождественских ходов — на «безбожные шествия»; «не на исповедь беги, а в исполком», туда же — вместо крещенья и венчанья. В бесчисленных агитлубках Маяковский создал целую низовую, анти-религиозную, лубочную *энциклопедию*, рассчитанную на примитивное, *неученое* сознание, построив свои разоблачения в духе старой просветительской традиции, на приеме грубого, кощунственного остранения, с привлечением смешных и колоритных историй. Правда, время от времени и в эти годы на фоне черновой работы, борьбы с попами, церковными праздниками и обрядами, патриархом Тихоном и т. д. звучали и цельные идейные декларации религии человекобожия, как в стихотворении «Наше воскресенье» (1923), где «шаги комсомольцев гремят о новой религии», в которой «миром правит сам человек». Обожествленным субъектом этой новой деловой «религии», как мы помним, является «МЫ! Коллектив! Человечество! Масса!», а основным ее содержанием и вместе высшей целью — преобразование мира, природно-космическая регуляция («будут даже грома на учете тяжелой индустрии...»).

Глубочайшее противоречие религии человекобожия, как это ярко проявилось и в творчестве Маяковского, в том, что она, являя в себе и нечто положительное, а именно интуицию религиозной, преобразовательной миссии человека и человечества, осознает и прорабатывает ее в односторонне-ложном виде. «Человек божествен, — писал С.Н. Булгаков, — только в смысле своих потенциальных способностей и конечного предназначения»[11], по настоящему реализуемых в богочеловеческой перспективе, когда человек, сей «венец творения», опознает себя сознательно-активным орудием осуществления воли Божьей в деле преображения мира и самого себя. Обожествление же натурально-наличного человечества (как у Фейербаха) или «лучшей», «передовой» его части — революционного класса (так у Маркса) неизбежно приводит, как писал тот же С. Н. Булгаков, «к культу посредственности, как нравственной, так и умственной», к замене «масштабов качества» «масштабом количества»[12]. Интересно, что и логика развития *религиозного* пафоса Маяковского от раннего обожествления титанического «я», затем масс, громад, человечества к культу пролетарского государства, партии и вождя — Ленина повторяет такую же логику в гуманистическом атеизме Фейербаха, кончившего обожествлением государства (только оно способно соединить силы отдельных относительных «я» в одном абсолютном коллективном Человеке) и его главы. Вспомним хрестоматийно-школьное: «Хочу / сиять заставить заново / величественное слово / “ПАРТИЯ”. <...> Партия — / бессмертие нашего дела. <...> Партия и Ленин — / близнецы-братья...»

* * *

То, что личность и поэзия Маяковского были заряжены огромной энергией отталкивания, отвержения, ненависти (вспомним хотя бы источный

реестр из его автобиографии «Я сам»: «стал тихо <...> ненавидеть», «поэтому возненавидел сразу...», «я стал ненавидеть...», «с тех пор терпеть не могу...», «видеть с тех пор не могу...», «с тех пор бесконечно ненавижу...»), накалом борьбы — вряд ли кто будет оспаривать. Другой вопрос: кто же все-таки настоящий, главный враг поэта и совпадал ли он с объявленным марксистско-ленинской теорией и революционной практикой классовым противником? Роман Якобсон полагал, что нет: для Маяковского «термины классовой борьбы только условные уподобления, только приблизительная символизация, один из планов, pars pro toto», и за ними стоит «отчаянная схватка поэта с бытом», «стабилизацией неизменного настоящего, его обрастанием косным хламом, замиранием жизни в тесные окостенелые шаблоны»[13]. Критик русского зарубежья Ф. Иванов писал о «ненависти Маяковского к Мещанству мировому, мещанству с большой буквы», полагая, что «в борьбе с одолевающим мещанством — корни творчества Маяковского»[14].

Да, «мурло мещанина» всегда было самым ненавистным, принципиальным врагом поэта. Оно вырастало до гигантского образа Повелителя Всего, олицетворялось в отталкивающе-гиперболической фигуре Вильсона. Оно же предстало в множестве своих ликов, от низменно-грубых («Клоп», «Баня») до замаскированно-утонченных («Про это»). Носителями духа мещанства могут быть не только буржуи, но и рабочие, и руководители-коммунисты, и «культурные» интеллигенты (окружение любимой, да и она сама в поэме «Про это», разве что она — силой любви — изъята из круга поношения поэта).

Такое понимание мещанства как явления скорее этического и мировоззренческого, чем классово-сословного впервые четко определилось у Герцена: «Мещанство — идеал, к которому стремится, подымается Европа со всех точек дна»[15]. «Быть как все», «сборная посредственность» (выражение Ст. Милля), стертость личности, «стотысячеголовая гидра», готовая подвести все и всех под свой трафарет вкуса и ценностей — вот некоторые из черт мещанства, приводимые русским мыслителем[16]. И если Герцен в своем утопическом чаянии веровал в анти-мещанские начала русского народа, в то, что он сумеет избежать совращения западным либерализмом, потребительским идеалом и выйти к собственному самобытному социализму на основе крестьянской общины, то история распорядилась иначе, и уже тот же Маяковский смог по-своему убедиться в правоте герценовского убеждения, что «мещанам собственникам» противостоят в лице пролетариата лишь «неимущие мещане», рвущиеся вырвать из рук первых «их достояние». Герцен, утверждающий, что «мещанство — окончательная форма западной цивилизации», а за ним Горький выходили к фундаментальному выбору ценностей, который лежит за понятием «мещанства». В этом же ряду — и Маяковский.

По настоящему счету мещанское царство (вариация его — «быт», «быт без движеньица») у поэта связано с заклиненностью человека в его нынешней, несовершенной, низменно-животной природе, ублажаемой на время живота комфортом и покоем. «Главный танцмейстер земного канкана»

олицетворяет этот железно сковавший человечество выбор. Антимещанский фундаментальный выбор стоит на идее перерастания человеком себя, онтологического совершенствования его природы, связанной с восчувствием эволюции как процесса, в котором идет все большее восхождение сознания, духа в лоне материи. В книге «Так говорил Заратустра», которую Маяковский знал, Ницше так передавал подобное видение: «Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтоб превзойти его? Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вернуться к состоянию зверя, чем превзойти человека?»[17]. Горький в своей философской поэме «Человек» (1904) выразил тот же пафос в лозунге: «Вперед! и выше! все — вперед и выше!».

Прорыв из мещанского фундаментального выбора связан у Маяковского с устремленностью в будущее («надо рваться в завтра, вперед»), в другую лучшую природу, в том числе, как у Горького, победившую смерть. Если жизненное кредо мещанина сводится к пассивному приятию своей земной доли, судьбы, своей неизменной природы, предлагая лишь ее максимальное ублаготворение в отпущенных природой пределах, то... послушаем Маяковского:

я
    ненавижу
                человечье устройство,
ненавижу организацию,
                            вид
                                и рост его.
                <...>
Довольно! —
                зевать нечего:
переиначьте
                конструкцию
                            рода человечьего!
                                («Протестую!», 1924)

Это будущее преображение самой природы человека творческим дерзанием и трудом его самого понималось поэтом и грубовато-технически, и более тонко-органически. Впрочем, это скорее различные этапы одного процесса. Во всяком случае именно этот порыв и составляет у Маяковского суть анти-мещанского, анти-потребительского, творчески-эволюционного выбора. Его он усилился увидеть и в революции, и в высшем, как ему казалось, идеале коммунизма.

О себе, четырнадцатилетнем гимназисте, Маяковский писал: «Беллетристики не признавал совершенно. Философия. Гегель. Естествознание. Но главным образом марксизм. Нет произведения искусства, которым бы я увлекался более, чем "Предисловием" Маркса»[18]. Речь идет о работе «К критике политической экономии» (1859), где на четырех страницах (по существу — на одной, остальное лишь биография идеи) излагается суть

главного открытия Маркса, его концепция материалистического понимания истории. Кстати, именно самое сжатое изложение идеи всегда было Маяковскому более всего по душе. Дайте ему резюме, итог в общем и главном, особенно того, что касалось философских взглядов и научных открытий! Так будет и с учением Федорова, и с теорией относительности. Я не буду пересказывать достаточно известную суть теории исторического материализма. Полагаю, что самое большое впечатление на Маяковского произвело положение о том, что «буржуазные производственные отношения являются последней антагонистической формой общественного процесса производства», завершающей «предысторию человеческого общества»[19], за которой откроются сияющие дали будущего, настоящей коммунистической истории.

Марксову теорию Маяковский воспринял как настоящее откровение исторической жизни человечества, его прошлых и будущих путей: «Маркс / раскрыл / истории законы, / пролетариат / поставил у руля». Вся сложность, иррациональность истории, тревожная непредсказуемость будущего были в миг сняты, уложившись в ясную, единственно верную, научную схему. Именно по логическому скелету марксистского исторического материализма, подновленного ленинскими работами и материалами хрестоматий по истории Октября из библиотеки собирателя книг, библиофила и, кстати, знатока марксизма-ленинизма О.М. Брика, будет строить Маяковский магистральное движение исторического действия в программных поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо».

Рассматривая поэмы Маяковского, наталкиваешься на общую конструкцию сюжетной мысли, отвечающую усвоенной с юности парадигме: *доистория, революция* и выход в конечном итоге в *за-историю*, совершенный мир. Но чистота этой схемы была поколеблена самой действительностью; первая осечка теории — не удалась сразу мировая революция. И потому поэт постоянно предвосхищает *последнюю битву* с капиталом и последнюю победу — без этого не выйти к чаемому земному раю. Причем как-то для себя неосознанно (на деле, исходя из обретенного исторического опыта) он идет на серьезное нарушение марксовой теории: революции полагается быть имманентной, взрываться изнутри такого общества, где производственные отношения пришли в неразрешимый конфликт с развитием производительных сил. А у Маяковского мировая революция видится или как прямое нашествие красной России, катализирующей революционное брожение и восстание на Западе («150 000 000»), или как красная буря, опять же налетающая из России и охватывающая страны и континенты («Пятый Интернационал»), или, как в поэме «Летающий пролетарий» (1925), «Америка — разбитой буржуазии оплот» в 2125 году терпит полное поражение в фантастической аэробитве («только одни лучи, да химия»).

Образ будущего — обязательный финальный аккорд большинства поэм Маяковского: «Год какой-то / нолями разнулится. / Отгремят / последние битвы-грома»... и поехала ликующая фантазия поэта: тут и полное торжество «регуляции природы» («хлеба – / жарою мучимы, / так я / управляю / искусственными тучами»), и новое питание («Так же / вырабатывается /

из облаков / искусственная сметана и молоко»), и чудеса технического могущества («Завод / Главвоздух. / Делают вообще они / воздух / прессованный / для междупланетных сообщений»), все летают на всевозможных персональных аэро, живут фактически в небе, где и обедают в летающих аэростоловых, и играют в игры (аэробол), и танцуют («грациозно выгибая крылья, / наяривают / фантастическую кадриль»), тут же прохлаждаясь безалкогольными напитками с летающих столиков, тут же назначают свидания любимым, проносясь с ними по поднебесью в любую точку земного шара или куда повыше, к звездам, тут же тебе и кино в гигантской небесной проекции: «А дальше / в кинематографическом раже / по облакам / — верстовые миражи» — что-то в этом роде провидел-проектировал и Хлебников... Это только из одной агитпоэмы с сугубым нажимом на летание, небесную жизнь — писал ведь для издательства «Вестник воздушного флота». Впрочем, его поэтическое участие в пропаганде создаваемого воздушного флота страны в стихотворениях 1925 г. было самым искренним, и из всех, встававших на повестку дня, лозунгов — «Даешь небо» наполнялось у него особенным энтузиазмом разомкнутых в безбрежное будущее горизонтов («мир летающий», «люди-небожители»: «небо будет ваша жилплощадь»).

Похоже, что самой цельной утопией, в которой Маяковский намеревался явить свой идеал будущего во всей полноте, должна была стать поэма «Пятый Интернационал» (1922). Был написан пролог к ней, публикуемый как «IV Интернационал», две части из восьми планировавшихся самой поэмы. 3 октября 1922 г. в Большом зале консерватории Маяковский читал написанное, предпослав ему объяснение: «Это поэма предвидения. Образец творчества грядущих дней».

Уже в «IV Интернационале» поэт определяет главную свою устремленность и неотступную заботу: «В грядущее / тыкаюсь / пальцем-строчкой / в грядущее / глазом образа вросся». Ничто для него так не важно, как будущее, каким оно будет; там — воплощение идеала, там все ценности, от будущего зависит, оправдано ли то, что делается сейчас, все страдания, лишения, жестокость, и если оно вдруг окажется не тем и не таким, все обессмысливается и в настоящем. Чего же поэт боится более всего? — «Что будет? / Будет спаньем, / едой / себя развлекать человечье быдло». Он с особенным упором отвергает такой пошло-мещанский вариант будущего великолепия: «К гориллам идете! / К духовной дырке! / К животному возвращаетесь вспять!» Ничто его настолько не пугает и не отвращает, как такая картина: «На месте ваших вчерашних чаяний / в кафах, / нажравшись пироженью рвотной, / коммуну славя, расселись мещане». И тогда он решается сам по-настоящему уточнить, продумать-промечтать, предвосхитить образ будущего, предаться, так сказать, *творчеству идеала.* «Готовьте новый бунт / в грядущей / коммунистической сытости», «грядущие бунты славлю» — во имя духовного беспокойства, духовного возрастания, предвидя новую, пока только декларируемую, уже не социальную, а духовную революцию:

Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец ухая,

встает из времен
революция другая —
третья революция
духа.

Оказывается, Октябрь — не высшая точка в революционном дерзновении, нужна еще одна, расширяющая и углубляющая, корректирующая Октябрьскую, революция, и главными ее агентами будут *мысль* и *сердце*, когда «взрывы» и «артиллерия» уже лишь образные уподобления, а не буквальное выражение, как прежде, натиска и насилия. Также как и далее: «Штык-язык остри и три! / Глаза на прицел! / На перевес уши!» Но все же характерно, что и пытаясь активизировать духовный процесс в человеке («Смотри! / Слушай! / <...> Ряды вздвой, / мысль-красногвардейка»), обострить его зрение, слух, мысль, возможность выразить себя, Маяковский не может найти принципиально новых образных ходов, оставаясь в пределах своей старой, революционно-*штыковой* поэтики. А уж *мысль*, что должна стать основной движущей силой распахнутой в благую свободу духовной революции, уподобляясь поэтом строго дисциплинированной и узконаправленной «красногвардейке», теряет в принципе свою подъемную, духовно-революционизирующую силу. Тем более, что тут же вычерчена и мыслительно-духовная традиция, которая — единственная — и упирается в это самое грядущее: «Идите все / от Маркса до Ильича вы». Вряд ли такая куцая идейная заданность может привести к «третьей революции духа»!

Однако то, что разворачивается в двух написанных частях «Пятого Интернационала», уже явно выходит за рамки традиции «от Маркса до Ильича». Начинается поэма с «Приказа № 3» (подразумевается, «по армии искусств», как и прежние два), где в вызывающе-хлестких выражениях и образах Маяковский вновь объясняется, как понимает он миссию поэта, «творчество грядущих дней»:

Поэзия — это сиди и над розой ной...
Для меня
невыносима мысль,
что роза выдумана не мной.
Я 28 лет отращиваю мозг
не для обнюхивания,
а для изобретения роз.

Искусство в своем высшем дерзании хочет стать не отражением жизни, не передачей впечатлений от нее, а силой, творящей самое жизнь. И хотя среди тех, кому предполагается прочесть этот приказ, среди «эскадриль футуристов, крепостей классиков <...> и обозов реалистов» уничижительно упоминаются и «удушливогазные команды символистов», именно последние в концепции теургического искусства по-своему пробивались к такой же задаче.

В своей «словостройке» поэт стремится стать «в ряды Эдисонам, / Ленинам в ряд, / в ряды Эйнштейнам», т. е. обрести такую же действенность,

прямо формирующую жизнь, как выдающиеся практические политики и ученые. Отсюда и поэтическая воля выйти к такой точности, сжатости и немедленной эффективности своего творчества, чтобы оно тут же работало как орудие самой жизни, ее борьбы и созидания:

Но если
я говорю:
«А!» —
это «а»
атакующему человечеству труба.
Если я говорю:
«Б» —
это новая бомба в человеческой борьбе.

Это как раз то сознательно добивавшееся Маяковским качество его поэзии, о котором писала Марина Цветаева: «За порогом стихов Маяковского — ничего: только действие. Его стихи нас из стихов выталкивают, как белый день с постели сна»[20].

Но далее поэт демонстрирует «интереснейшие события», и они раскрывают ему самому глаза на глубинную суть поэзии будущего, с ошарашивающей смелостью вносят новые, драгоценные черты в высшую профессиональную мечту творца. Маяковский рисует медленный, упорный процесс некоей органической метаморфозы, которой сумел направленно овладеть поэт («похоже даже на самоусовершенствование йога»): стал он раскручивать собственную шею, расти вверх, воздвигся сначала как уже «человек не человек, а так — людогусь» над окрестностями своей дачи, затем Москвы, вот уже и Европа перед и под ним, как на ладони, а затем и панорамный обзор всего земного шара, наконец, и в космос вышел, туда обратил взор, «в дела так называемые небесные»:

Подо мной,
надо мной
и насквозь светящее реянье.
Вот уж действительно
что называется — пространство!
Хоть руками щупай в 22 измерения.
Нет краев пространству,
времени конца нет.

Но самое интересное и значительное происходит с самим организмом героя: обретает он новую, небесную телесность («окрасился весь небесно-защитно — тело лазоревосинесквозное»), утратившую свою земную неподъемную тяжесть: «и я / титанисто / боролся с потерею / привычного / нашего / плотного тела». Как же это ему удается? Его предельно мобилизованный, активизированный дух начинает управлять телом, управлять нервной системой («я так разгимнастировал ее»). Воистину, вышел в некоего гигантского небесного йога: «Казалось: миг — / и постройки масса / рух-

нет с ног / со всех двух. / Но я оковался мыслей каркасом. / Выметаллизировал дух». Внутренним духовным усилием трансформирует герой поэмы свое тело. Позднее эта активно-эволюционная интуиция, выраженная в формуле Федорова «наше тело будет нашим делом», предстанет в поэзии Заболоцкого, на примере, правда, животных, творчески преобразующих себя в эволюционно-высшие существа (поэмы «Торжество земледелия» и «Безумный волк»). Людогусь у Маяковского — человек, воистину, космический, *самосозданный, органотворящий.* Как пушкинский пророк, он обретает новое зрение и слух, ему открывается и шевеление всякой мелкой земной твари («слышу биение пульса на каждой лапке мушьей»), и музыка горних сфер, точнее, какая-то додекафония миров — «слышу каким-то телескопическим ухом: / мажорно мира жернов / басит», «каждая небесная сила по своему голосила»: свистят крутящиеся по орбитам планеты, шипит солнце, скрипят галактики... Но, в отличие от классического пушкинского образа, Людогусь сам себя соделывает и демиургом собственного невиданного организма, и ясновидцем вселенской жизни — без помощи серафимов и мистики.

И вот на фоне всей этой космической какофонии стал наш поэт-людогусь улавливать радио-сигналы, какими перебрасывались континенты и страны. Реализованной метафорой-гиперболой встает образ поэта будущего — вселенской радиостанции, приёмника жизни земли и космоса. И приглашает герой претендующих на роль такого поэта, «полководца чувств»: «у кого лет сто свободных есть, / можете повторно мой опыт произвесть». И этак легко, вроде бы юмористически бросается намек: может быть, тут, на этом пути, и лежит заветный ключ к бессмертию:

Практическая польза моего изобретения:
при таких условиях
древние греки
свободно разгуливали б в тридцатом веке.

Во второй части поэмы поэт-радиостанция так и стоит, уткнувшись головой в небо, ловит сигналы земли, все еще, кроме России, зацикленной в никчемной торгово-промышленной, мещанской суете и кутерьме, устает от нее и надолго отключается от земли, уходя, как в свое время в «Человеке» после Вознесения, в небесный покой. Насколько — счесть невозможно. И вдруг — шквал голосов, настоящий радиосмерч вырывает его из космической нирваны: наконец-то она, долгожданная, последняя мировая битва с капиталом, и он тут же вступает в нее и сам, «путая вражьи радио», «все ливни, все лавы, все молнии мира — охапкою» собирает и обрушивает на «черные головы врагов». Вот и окончательная победа, и земля уже «вся красная, / сияет вторым Марсом». И еще на какое-то нефиксируемое время уходит поэт в отрешенную небесную жизнь («радуюсь просторам, радуюсь тишине, радуюсь облачным нивам»), «стал у веков на страже», ожидая, когда же там все устроится и он сможет увидеть настоящую жизнь и настоящего человека.

И этот момент настал, «смотрю на землю, восторженно поулыбливаясь», — и что ему открывается? Да все та же картина, которую он уже и рисовал, и будет еще рисовать: нет на земле никаких *разделений*, сплошное над ней раззолоченное сияние, вся она отрегулирована и гармонизирована, буйные стихии легли в «геометрии строгих каналов», Сахары — «в строениях и зеленях», одним словом, «жизнь, / мечтаемая от дней Фурье, / Роберта Оуэна и Сен-Симона». И тогда-то поэт вырывается из своего небесного беспамятного блаженства, неудержимо устремляясь на землю: «Силою мысли, / нервов, / жил / я, / как стоверстую подзорную трубу, / тихо шеищу сложил». И пусть это «небылицей покажется кое-кому», но он возвращается в это будущее время, «в середину XXI века», гражданином ЗЕФЕКА, Земной Федерации Коммун (даже в будущее аббревиатурный новояз вброшен!). И вновь завершающая глава, финал отданы будущему, разомкнуты в за-историю, в рай, в преображенный мир — смыслосодержащая конструктивная черта большинства его поэм, как и постоянный образ его агитационно-политической лирики (см., к примеру, стихотворение «Два мая», 1925).

Типологическое единство поэм Маяковского отражает не только мировоззренческий, но и внутренне-психический комплекс поэта: его неврозы, фобии и чаяния. Чего стоит неотступный мотив самоубийства, проходящий в поэмах «Человек», «Флейта-позвоночник», «Про это», и проигрывание несколько лермонтовского, заговаривающего холод смерти, ее окончательность («Но не тем холодным сном могилы»), нирванически-небесного посмертного варианта: отсидеться-отлежаться два-три столетия-тысячелетия на воздусях-облаках, в безмятежно сладкой полу-дреме, полу-грезе, так чтобы по тебе, «насквозь изласкав», «катились вечности моря», и, наконец, мотив возвращения на землю в былом облике, воскрешения «я», может быть, самый личностно-глубокий, явно и скрыто постоянный у Маяковского!

*
* *

Мотив воскрешения зачался и сразу же выплеснулся наиболее мощно и всеохватно у Маяковского в поэме «Война и мир». Его появление связывают с влиянием центральной идеи философии Николая Федорова (1829—1903). О его учении Маяковский узнал из рассказов поэта В.И. Шманкевича (из окружения Вяч. Иванова), бывшего уже со второй половины 1910-х годов этаким офеней-коробейником, разносившим идеи «Философии общего дела» по тогдашним литературным кругам. К тому же еще по училищу живописи, ваяния и зодчества Маяковский был знаком с Василием Чекрыгиным, поразительно талантливым художником, а тот в последние два года своей короткой жизни (погиб под колесами поезда в 1922 г. 25 лет от роду) стал убежденным последователем федоровского учения, претворяя его в своих графических циклах «Воскрешение», «Переселение людей в космос» и в философско-эстетическом трактате «О соборе воскрешающе-

го музея». Известно, что Маяковский встречался с Чекрыгиным не только в стенах Училища (кстати, Чекрыгин иллюстрировал первую книжку Маяковского «Я», 1913), но и в самом начале 1920-х годов, а в это время художник, по воспоминаниям знавших его людей, говорил только о Федорове[21]. Скорее всего с этими двумя толчками — от информации Шманкевича и бесед с Чекрыгиным — и связаны два всплеска образов воскрешения в творчестве Маяковского, сначала в поэмах «Война и мир» и «Человек», а затем в «Пятом Интернационале» и в «Про это».

Причем каждый раз в поле свежей облученности поэта идеей Федорова его творчество обретало самые пронзительно-человечные и высокие ноты: гасли неистовство прометеистского человекобожия, пафос разделения и ненависти, стирались грубо-материалистические черты будущего идеала, возникало чувство всеобщей ответственности за боль и страдание мира, идея искупления зла, братства и любви как главного принципа бытия. Пусть Маяковский не читал «Философии общего дела» и не знал всей системы федоровского активного христианства, но сама идея всеобщего воскрешения вытаскивала за собой совсем другой, нежели ницшеанский или классово-марксистский, ценностный ряд. Даже через частичную и несовершенную рецепцию федоровской идеи Маяковский прорывал потолок атеистического сознания эпохи с его согласием на смерть, на нынешнюю смертную природу человека. Там, где у него появляется эта идея и мечта, уходит чисто горизонтально-сегодняшнее мироощущение (долой всяческое старое, что быльем поросло!), возникает чувство и понимание *вертикали* человечества, ушедшего в землю, появляется надежда на ее восстановление в новое живое бытие.

Уже в первой строфе пролога к «Войне и миру» поэт выражает прозрение, столь значимое для Федорова: очищение человека «последней мерой наказания» — смертью, откуда шел призыв оставить осуждение ушедших, обернуться к ним спокойным пониманием (исследование всей сложной совокупности причин зла обретает искупительную силу: «понять — простить»), сочувствием и любовью.

Мертвые сраму не имут.
Злобу
к умершим убийцам туши.
Очистительнейшей влагой вымыт
грех отлетевшей души.

Как будто вовсе не похожие на обычного Маяковского звуки! Правда, и здесь поэт объявляет свой голос «единственно человечьим», а себя одного «глашатаем грядущих правд». Впрочем, на этот раз он, действительно, имеет на это значительно большее содержательное право, чем прежде. «Любовь к живому», «ненужный даже должен жить» — вот сейчас его кредо, стоящее в таком разительном противоречии с более поздним «стар — убивать...».

В этой поэме Маяковский совсем по-федоровски выступает обличителем городов, блудницы Вавилона («карусели Вавилонищ, / Вавилончиков,

/ Вавилонов»), этих центров торгово-промышленной, потребительской цивилизации, где все крутится вокруг наживы, разжигаемой похоти, культа самок и самцов: «Идем! / Раздуем на самок / ноздри, / выеденные зубами кокаина!». Где тут футуристический урбанизм? — город заражает своей дурной кровью и село («в загар деревень городов заразу»), за городом неизбежной спутницей борьбы за рынки сбыта «мануфактурных игрушек» следует война. И уже из-под спуда *цивилизации* и *культуры* совсем естественно вырывается: «Хорошо / под музыку митральезы жечь и насиловать», и вся земля превращается в кровавый римский цирк — и намного пострашнее! Встает гиперболически сюрреальная картина гигантского Колизея, где идет варварская бойня «государством в государство 16 отборных гладиаторов». Как жить и что делать в этом безумно-падшем мире, залитом кровью, озверелом, отчаявшемся, среди ощетинившихся в ненависти и счетах друг против друга народов и людей?

На собственном примере поэт указывает единственный (по сути, истинно христианский) выход, ведущий к грядущему искуплению и возрождению: почувствовать твою, личную ответственность и вину за все зло, совершенное и совершаемое на земле. Тут Маяковский вливается в сокровенную тему классической русской литературы, прямо поставленную устами старца Зосимы у Достоевского. Да что там вливается — переживает ее так предельно-остро, в таких шоковых поэтических образах, с таким безмерным, гиперболическим размахом, как, пожалуй, никто до и после него. И вот уже вместо поэтической лиры, пусть и самой сочувственно-минорной и раскаянной, у него в руках его собственное, вырванное им сердце со вспоротыми, как струны, аортами. И что же звучит в нем? Какое там звучит — спазмами вылетают кровавые комья самопокаянных обличений:

На братском кладбище,
у сердца в яме,
легли миллионы, —
гниют,
шевéлятся, приподымаемые червями!
<...>
каюсь:
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизней!
<...>
это я,
Маяковский,
подножию идола
нес
обезглавленного младенца.
Простите!
<...>
это я
сам,

с живого сдирая шкуру,
жру мира мясо.
<...>
Кровь!
Выцеди из твоей реки
хоть каплю,
в которой невинен я!

Конечно, недоброжелатель (некий очередной Карабчиевский) так и увидит здесь особое некрофилическое наслаждение так въедливо сладострастно рисовать все эти бесчисленные членовредительства и смертоубийства (тут и растерзанные львами первохристиане, и вывернутые дыбой суставы у еретиков Севильи...), да еще вживаться в них как в свои. Но даже если такой элемент и был в психике Маяковского (за что могут говорить последующие: «жарь, жги, режь, рушь!»), то здесь, где он оборачивается лишь убедительной наглядностью покаянного чувства, видно, насколько тот же Федоров был прав, полагая, что сами наши пороки — извращенные добродетели, что человек может и должен обращать зло в добро, злонаправленные энергии в благие и творческие, — в чем и светит ему единственная надежда! Именно здесь, в поле воскресительно-искупительного идеала, разрушительные, некрофилические импульсы превращаются в покаянные и анастатические. И звучит нечто совсем уж невероятное для нашего богоборца: «Люди! / Дорогие! / Христа ради, / ради Христа, / простите меня!»:

Нет,
Не подыму искаженного тоской лица!
Всех окаяннее,
пока не расколется,
буду лоб разбивать в покаянии!
<...>

Радуйтесь!
Сам казнится
единственный людоед.

В известном смысле тут достигает апогея своеобразное «подражание Христу»: в Гефсиманском борении Иисус принял на Себя и в Себя всю ужасную громаду грехов человечества, прошлых, настоящих и будущих, что на миг придавила Его безгрешное естество невыносимой тяжестью; здесь же поэт тоже взваливает на свои плечи и сердце эту груду мировых беззаконий и злодейств, живописуя ее отдельными конкретными примерами. Богочеловек искупает грехи рода людского Своим крестным подвигом; поэт Маяковский, смертный человек, по существу приемлет здесь центральное Христово условие входа в преображенный порядок бытия, Царствие Небесное — «покайтесь!»: только после очистительного покаяния («всего себя

вытряс») человек сможет обрести новую природу, «новых дней приять причастие».

И вот уже сияние чаемых «новых дней» разливается в заключительной, пятой главе поэмы. Это и есть собственно «міръ» (как и стояло в заглавии), т. е. Вселенная, но уже умиротворенная и преображенная: жало розни, вытеснения, злобы вынуто из нее, «не убий» стало законом жизни («клянитесь, больше никого не скосите!»), последняя причина зла и тоски — смерть — побеждена окончательно, вплоть до возвращения всех ее жертв.

Земля,
встань
тыщами
в ризы зарев разодетых Лазарей!

«Вся земля / черные губы разжала» — и пошла отдавать (о, великая былая порождающая утроба и могила!) всех ею поглощенных и схороненных в необъятной ее груди:

Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают хороненные кости.

Веселым детским юмором искрятся его сцены воскрешения — а как иначе представить такое невмещающееся в серьезно-позитивный ум, да и пока, действительно, конкретно плохо представимое чудо!

Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп,
ноги подбежали
живые под ним они.

С днищ океанов и морей,
на реях,
оживших утопших выплыли залежи.

Поэт прекрасно понимает: именно воскрешение, возвращение всех унесенных потоком времени, т. е. как бы обращение его вспять, станет настоящим покорением времени: «В старушье лицо твое / смеемся, / время! / Здоровые и целые вернемся в семьи!» Только тогда, после этой победы над «последним врагом», и может по-настоящему «семью тысячами цветов <...> из тысячи разных радуг» засиять земля: «День раскрылся такой, / что сказ-

ки Андерсена / щенками ползали у него в ногах». И в центре этого преображенного земного царства встает Человек, а каждая страна и народ несут ему свои дары, лучшее, что они имеют, создали и развили, чтобы довести каждого живущего и воскрешенного до гармоничной всечеловеческой полноты: Греция — прекрасное тело, Франция — чувственность («губ принесла алость»), Германия — мысль, Америка — «мощь машин», Африка — солнечность, Италия — негу «теплых ночей», а Россия — что же? Ей Маяковский оставляет самый драгоценный дар, глубину сердечного вникания, сострадания, сочувствия: «Россия / сердце свое / раскрыла в пламенном гимне!». Перед осуществленной невероятной мечтой о возобновлении бытия, да еще в таком обновленном качестве («О, как великолепен я / в самой сияющей / из моих бесчисленных душ!»), о новой встрече с утраченными близкими (тут конкретно — она, любимая), предвосхищающая радость, блаженство и ликование поэта не знают границ: «И радость, радость! — / сквозь дымы / светлые лица я / вижу».

Кстати, Федоров был тем мыслителем, который не признавал ума, отделенного от сердца, считая единственно нравственным, дающим верную оценку и должный проект, *ум сердечный*. Его подходы нередко доказывали себя *нефилософским* образом, через *чувство,* призывом прислушаться к самым своим глубоким внутренним желаниям. Вот, к примеру, как он разворачивает один из своих аргументов за воскрешение (он был бы, пожалуй, особенно близок Маяковскому — ведь именно на нем строит поэт в «Войне и мире» свое видение будущего). Сама нынешняя история, «история как факт», может привести человечество через горький отрицательный опыт, страдания и кровь, упертость в тупики и отчаяние от избранного ложного пути, т. е. через воспитание *синяками и шишками* (собственно так и у Маяковского в поэме), к сознанию необходимости исполнять эволюционное требование онтологического совершенствования своей природы, управления стихийными силами, победы над смертью, наконец воскрешения. Но как удостоверит человек для себя, что это и есть благо. А вот так — предлагает мыслитель: представьте себе ваши ощущения повоскресной встречи с дорогими и любимыми вам людьми, аж дух захватывает от неописуемой радости обретения потерянных и погребенных и свидания с ними уже навеки — такого счастья позволить себе сейчас не можешь даже в мечте... А вот Маяковский как раз это и позволяет себе, как бы воплощая слова мыслителя о великой «радости воскрешающих и воскресающих, в которой заключается и благо, и истина, и прекрасное в их полном единстве и совершенстве»[22]. И она-то, эта великая радость, и становится для Федорова (и для Маяковского) критерием действительно благого дела, опознавателем высшего блага.

Серебряными мячами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

Не поймешь —
это воздух,
цветок ли,
птица ль!
И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу, —
но от этого
костром разгораются лица
и сладчайшим вином пьянеет разум.
И не только люди
радость личью
расцветили,
звери франтовато завили руно,
вчера бушевавшие
моря,
мурлыча,
легли у ног.

Представить высшие преображенные формы бытия, дать убедительно почувствовать их красоту и неизреченную радость, создав тем самым тягу к восхождению, — задача необычайно трудная. Для земного человека, сумевшего по-своему, с особым сладострастием вжиться даже в боль и трагизм природной смертной жизни, нет ничего желаннее и ничего непонятнее полного счастья — кажется оно не только недостижимым, но пресным и скучным. Вспомним, как тот же Маяковский издевался над райскими кущами, над постничками, лижущими небесные чаи. Земные художники больше внедрены и вперены в сей, наличный мир, его страсти и борения, радости и страдания, *злобу* дня (и Маяковский среди них). *Туда* же, за горизонт этой жизни, в преображенно-бессмертный строй бытия, поймать хотя бы блики другой красоты и блаженства — редко простирается прозрение художников и мыслителей, но даже, когда это происходит, краски, улавливающие эту чаемую реальность, вдруг тускнеют, образная выразительность гаснет, воцаряется атмосфера то ли добродетельной скуки, то ли бледной отвлеченности — достаточно сравнить хотя бы «Ад» и «Рай» Данте. Маяковский же пытался (иногда небезуспешно, как в «Войне и мире») в своих картинах будущего вырваться из этой закономерности, представив тогдашнюю жизнь в богатстве и яркости красок, лучезарности и ликовании, созидательной неисчерпаемости — одним словом, в заражающей силе увлечения.

В финале поэмы гремит осанна новому ладу мира, преображенным тварям, укрощенным стихиям, полному искуплению зла через любовь («Земля, / откуда любовь такая нам?»), эмблемой чего становится шутливый образ «с Каином играющего в шашки Христа».

Это был первый и высший взлет утопической поэтической мысли Маяковского, связанной с идеей воскрешения и преображения мира. Мотив воскрешения не уходит из творчества поэта. В «Пятом Интернационале»,

похоже, он должен был развернуться в следующей, так и не написанной части поэмы, о чем Маяковский лишь интригующе предуведомил читателя: «Едва ли кто-нибудь из вас точно знает события XXI века. А я знаю. Именно это и описывается в моей третьей части». Во всяком случае, в черновом наброске к «Пятому Интернационалу» возникает эскиз картины воскрешения Ленина:

Ленин
медленно
поднимает вечища
Разжимаются губ чугуны...

И тут же такой чуть иронический поворот, не оставляющий сомнения, что это не просто некий символический образ, а картина действительного воскрешения:

за чем только смотрит эта Фотиева
Владимир Ильич
Напрасно зовете
Что ей воскресать пустяковины ради...

Ценное свидетельство того, насколько в начале 1920-х гг. для Маяковского была интимно жива идея бессмертия и воскрешения, привел Роман Якобсон: «Сны М-го о будущем, вторящие версиловской утопии, его гимн человекобожеству, богоборчество “тринадцатого апостола”, его этическое неприятие Бога, — все это куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожию. Не с катехизисом Ярославского связана и вера М-го в личное бессмертие. Его видение грядущего воскрешения мертвых во плоти конвергентно материалистической мистике философа Федорова.

Весной 1920 г. я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М. заставил меня повторить несколько раз мой сбивчатый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени — все это захватывало М-го. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. — А ты не думаешь, спросил он вдруг, что так будет завоевано бессмертие? — Я посмотрел изумленно, пробормотал что-то недоверчивое. — Тогда с гипнотизирующим упорством, наверное, знакомым всем, кто ближе знал М-го, он задвигал скулами: “А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых. Я найду физика, который мне по пунктам растолкует книгу Эйнштейна. Ведь не может быть, чтоб я так и не понял. Я этому физику академический паек платить буду”. Для меня в ту минуту открылся совершенно другой М.: требование победы над смертью владело им. Вскоре он рассказал, что готовит поэму — Четвертый

Интернационал (потом она была переименована в Пятый), и что там обо всем этом будет»[23]. Тот же Якобсон отметил, что в какой-то мере, по частям этот замысел был реализован в других вещах Маяковского — в последней части поэмы «Про это», в драме «Баня», а в комически-гротескном варианте — в «Клопе».

Но та же поэма «Про это» с ее знаменитой «мастерской человечьих воскрешений» густо насыщена и искусительными образами смерти, добровольного прекращения существования: «бескрайный бинт исцеляющей смерти», «семь лет с меня глаз эти воды не сводят», «Я бегал от зова разинутых окон...». Собственно вся поэма про то, как поэт, «всей нончести изгой», загоняется в смерть самим укладом этого мира, его фундаментальным выбором, против которого он восстал («Ты враг наш столетний»). В конце череды своих фантасмагорических превращений герой перелетает на Кавказ, на вершину Машука (не зря сюда — тут у его подножия когда-то рукой дуэлянта убрали другого великого русского поэта), откуда его расстреливает в упор снизу толпа его недругов: «за зарядом заряд. / Станут, чтобы перевести дух, / и снова свинцом сорят. / Конец ему! / В сердце свинец! / Чтоб не было дрожи! / В конце концов — / всему конец. / Дрожи конец тоже».

Искушение самоубийством, можно сказать, технически конкретное предвосхищение жизненного финала («Все чаще думаю — не поставить ли лучше / точку пули в своем конце» — «Флейта-позвоночник») идет у Маяковского с постоянной внутренней борьбой: не поддамся! с волевым заклинанием смерти, как в «Про это» — не удастся загнать его в самоистребительный угол!

Я не доставлю радости
видеть,
что сам от заряда стих.
За мной не скоро потянете
об упокой его душу таланте.
<...>
Но за что ни лечь —
смерть есть смерть.
Страшно — не любить,
ужас — не сметь.

И кульминирует этот заклинательный пафос в стихах, посвященных трагической гибели Сергея Есенина, где будущий самоубийца так убежденно спорит с другим, уже состоявшимся, не зная еще, какой злой иронией судьбы обернутся для него благие, жизнеутверждающие поучения.

Подсознательный ужас смерти (как это: *не любить, не сметь* — ничто?!), похоже, был глубочайшим неврозом Маяковского. Вспомним, как двенадцатилетний Володя теряет отца: булавочный укол пальца за сшиванием бумаг, заражение крови и нет человека! «С тех пор терпеть не могу булавок» — если бы только булавок! Не отсюда ли отмечаемый хорошо знавшими Маяковского его навязчивый страх заразы (перешедший, кста-

ти, во многие его агитки), чуть ли не патологически-тщательная личная гигиена. Вот что писала Эльза Триоле: «Володя мыл руки, как врач перед операцией, поливал себя одеколоном, и не дай бог было при нем обрезаться![24]. И так дрожавший за свою жизнь и жизнь близких человек отличается в своем творчестве образным истребительным неистовством, обращенным на другого, на врага, да и сам в конце концов себя убивает — какой дикий парадокс! Но парадокс ли это? Так не считают многие современные психологи, утверждающие, что глубинной причиной разного рода жестокостей, кровавых эксцессов, как и самоубийств, является острый подсознательный страх смерти, особенно когда он не утоляется ни религией, ни прочным преемственным укладом жизни. Неосознанно или полу-осознанно отравленный ужасом неизбежного конца индивид нередко смещает свой скрежет зубовный на ближнего, перегоняет в «праведный» гнев на врага, обидчика его лично, его класса или группы. Тот сдвиг, который наблюдается в садистических актах, когда позыв к смерти, к самоуничтожению обращается на другого, может приобретать в годины нестроений и революций огромные масштабы, впрочем, выходя наружу и в чистом виде. Недаром столь разоблачающе стало сейчас звучать некогда энтузиасмическое: «Все, как один, умрем, в борьбе за это!».

Мотив самоубийства у Маяковского, казалось бы, вставал в неразрешимое противоречие и к футуристическому оптимизму, призывавшему создать «нового человека: бесконечно радостного оптимиста, необоримо здорового!» (статья «Будетляне», 1914), и к революционному пафосу прорыва в будущее, упорного его созидания. Оттого и среди первых откликов на самоубийство поэта дружным хором звучали недоуменные ноты: как столь титанически-сильный, столь уверенный, наступательный, ненавидящий «всяческую мертвечину» и обожающий «всяческую жизнь» смог *такое*?! Лишь самые чуткие и проницательные увидели в этом не только трагическое фиаско поэта Революции (как многие критики русского зарубежья), но более глубокие экзистенциально-мировоззренческие причины. Да самые близкие знали: «В Маяковском была исступленная любовь к жизни, ко всем ее проявлениям — к революции, к искусству, к работе, ко мне, к женщинам, к азарту, к воздуху, которым он дышал. <...> Но он знал, что не сможет победить старость, и с болезненным ужасом ждал ее с самых молодых лет. Всегдашние разговоры Маяковского о самоубийстве! Это был террор. <...> Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и, как каждая болезнь, она обострялась при неблагоприятных условиях»[25].

В определенном смысле той же танатофобией, неврозом страха старения и смерти можно объяснить и его бегство в то, что Паскаль называл «divertissement» (*отвлечение-развлечение* от жесткой истины смертного бытия), его постоянное стремление забываться в азарте игры («он играл постоянно и во что угодно: в карты, ма-джонг, на бильярде, в придуманные им игры»[26]). «Любовь, женщины, искусство, революция — все было для Маяковского игрой, в которой ставка — жизнь»[27], — писал западный исследователь отношений поэта и Лили Брик Бенгт Янгфельд.

Существует и такая, всем известная причина самоубийства, как юношеский максимализм, в нем главное — нестерпимая *оскорбленность* от самого порядка вещей этого мира («возвращаю свой билет обратно!»). «У него (Маяковского. — *С.С.*) было в превосходной степени то, что французы называют le sens de l'absolu — потребность абсолютного, максимального чувства и в дружбе, и в любви, чувства, никогда не ослабевающего, апогейного, бескомпромиссного, без сучка и задоринки, без уступок, без скидок на что бы то ни было»[28], — свидетельствует та же Эльза Триоле. И хотя Владимир Владимирович в 1930 году был далеко не юноша, максималистом он был всегда, и не только эмоциональным, но, я бы сказала, метафизическим. Вспомним сначала эмоциональную сторону:

я с сердцем ни разу до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.
(«Облако в штанах»)

И в такой же, эмблематический для его чувства жизни очередной апрель, то морозный, то слякотный (точно 14 апреля), когда весна с трудом пробивалась из последних и особенно упорных в этот год натисков зимы, и прозвучал роковой, не раз предвосхищавшийся выстрел. Человеку, столь страстно рвущемуся к новому миру и новым отношениям, новой природе, лишенному нормально-мещанских качеств довольства малым, вообще *срединности*, труднее всего было терпеть себя в узкой, смрадной шкуре ветхого Адама, страдающего, болеющего, стареющего, смертного, труднее всего уютно устроиться по законам мира сего. Нет, он «всей нончести изгой» — вот она уже метафизическая *несовместимость* с миром сем.

А мне когда?
А мне-то что ж?
В детстве, может,
на самом дне,
десять найду
сносных дней.
(«Про это»)

Недаром особой отметиной Маяковского, знаком именно его поэтического и метафизического существа стала *гипербола*, выражение его максимализма и гигантизма, взнуздываемой воли — подхлестнуть себя и мир: давай-давай, вырывайся из жил и сухожилий, перерастай себя!

Вспомним, как в «Бесах» Достоевского самоубийство Кириллова, как ни странно, было связано с идеей Человекобога и бессмертия: ликвидировать себя в этой природе, смертной, несовершенной, осмелиться, дерзнуть на это — в магической вере и надежде на перерождение, новую бессмертную форму жизни, всемогущую, прекрасную, великолепную!

Самоубийство — высший грех в христианстве: жизнь дана Богом, и человек не может ею располагать, располагать не принадлежащим ему,

заимствованным бытием — в этом корень христианского смиренномудрия, нищеты духа, которую страстно перелицевал Маяковский в нагорной проповеди «Мистерии-буфф». В самоубийстве есть бунт против человеческого бессилия по-настоящему, *онтологически* соделать самому свою жизнь, стать ее хозяином, *причиной самого себя* — тогда стать хоть частичным демиургом ее: над началом жизни я не властен, так хоть слепить, как художник, ее конец, *как* хочу и *когда* хочу с анонсом и самообъяснением (за два дня уже готова предсмертная записка). Но добровольно идя навстречу смерти, «последнему врагу», давая ей завладеть собою изнутри, самоубийца забывает, что он тем самым капитулирует перед этим врагом, услужает ему. Человекобожеское сознание, даже, как в случае с Маяковским, включающее мечту о победе над смертью и воскрешении, не имея более твердой опоры, чем сам человек, страстно-самостный, подверженный страданию и ослепленности, так легко и раскачивается в крайних диапазонах, от гимнов всемогущему человеку, заклинаний и восторгов по поводу будущего до отчаяния, нигилизма и самоубийства.

Вернемся, однако, в светлый и жизнеутверждающий полюс, к последней части «Про это». «Прошение на имя» разворачивается знаменитой триадой: «вера», «надежда», «любовь» (это ее подзаголовки). Во что же *верит* поэт? Увы, традиционные религиозные верования в посмертное существование ему не даны: «Верить ли в загробь! / Легко прогулку пробную. / Стоит / только руку протянуть — / пуля / мигом / в жизнь загробную / начертит гремящий путь». Нет в его вере двоемирия, *здесь* и *там, долу* и *горé*: «Что мне делать, / если я / во всю, / всей сердечной мерою, / в жизнь сию, / сей / мир / верил, / верую». В его вере только в эту земную, воплощенную жизнь самое сокровенное — вера в возможность возобновления прерванного смертью существования, в возможность обессмертить то, что для него бесценно дорого — уникальную личность. Но как он вышел на такую оценку?

Мы помним, как, отбросив христианство, да еще в грозовой атмосфере яростного противостояния, ярко выступило в его послереволюционных стихах самое жесткое язычество, да еще какое-то дикарски-первобытное («мы — / не Корнеля с каким-то Расином — / отца, — / предложи на старье меняться, — / мы / и его / обольем керосином / и в улицы пустим — / для иллюминаций»), когда не просто принимается природный закон вытеснения, смены поколений с превозношением молодого над старым и уходящим, а еще и подхлестывается в своем функционировании этот закон: уничтожить, убрать с дороги, вымести всех отживающих, не поспевающих за революционной колесницей! С другой стороны, при всем культе молодости известно отталкивание Маяковского от фигуры ребенка. Не говоря уже о ранней, скандально-известной строчке «Я люблю смотреть, как умирают дети», вот свидетельство Романа Якобсона: «Его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш»[29]. Эта неприязнь — крайность, но уже другой, совсем не природной логики, а скорее «религиозной», скопческой. Добровольное скопчество ранних христиан, «отрицательное целомудрие», «Крейцерова соната» Толстого, *не сочетаться, не ро-*

жать! — все это да, радикальный, но неумный, не эффективный, по существу самоубийственный (для рода) способ «прервать одряхлевшее время», не понимающий важности компромисса с природным, единственно пока возможным способом длить жизнь, не понимающий *постепенности* перехода к новой природе. В природной логике, напротив, единственно реальное будущее — ребенок, отсюда такая к нему щемящая нежность и оберегание. Но именно такое будущее, где родители вольно-невольно вытесняются своими детьми, те, вырастая, своими и идет дурная, непрерываемая бесконечность вытеснения, не принимается самым, даже не всегда осознаваемым, *нутром* поэта. Не принимается такая инстиктивно-жгучая любовь к детям, которая предполагает более-менее выраженное погашение личности, «я» в родителях, их самоотверженный альтруизм до забвения долга перед собой. За неприязнью к ребенку у Маяковского стоит, по сути, отвержение дурной бесконечности природного времени, смены поколений; в ребенке видел он как бы своего конкретного вытеснителя.

Итак, чаяние бессмертия и воскрешения, признание высшей ценности за личностью вырастает у Маяковского не столько через любовь к предкам и родителям, сыновний долг перед ними, чувство солидарной участи всех, живых и умерших, как у Федорова, а главным образом через самого себя, свое единственное, трепещущее «я», такое необъятное и титаническое, что ему оскорбительно тесны рамки этой краткой уродливой жизни. Так и возникает сугубо необходимый и законный импульс — вернуться! обратить вспять время и тем самым вырваться из дурной бесконечности вытесняющего «прогресса».

В чистоте это желание, эта мечта и вера выплеснулись лишь в нескольких заветных поэмах. Часто поэт, особенно в массе созданных по сознательному социальному заказу вещей, приноравливался к общепринятому пониманию культурного бессмертия лишь в оставленных свершениях, книгах, делах: «чтобы, / умирая, / воплотиться / в пароходы, / в строчки / и в другие долгие дела» («Товарищу Нетте, пароходу и человеку», 1926). Но и здесь звучали непривычные акценты — отвращение от памятников, «бронзы многопудья»: «Люди видят замурованного в мрамор, гипсом холодеющего старика». Особенно отталкивает как раз *жизнеподобие* памятника — тот человек, но, увы, совсем не тот, неживой, «мертвечина»; не устраивало, если хотите по-федоровски, «мнимое воскрешение», не говоря уже о том, что касается оно только избранных единиц, вырванных из общей, сливающейся в полной неразличимости массы рядовых живших и живущих. Потому-то для Маяковского предпочтительнее то трудовое, анонимно-коллективное бессмертие, в которое обычно уходит рабочий, крестьянский люд: хорошо сработанная вещь или славное дело, будь то телега, урожай, паровоз, пароход, домна, завод, город («Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», 1923, «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», 1929). Обобщенно говоря: «пускай нам / общим памятником будет / построенный / в боях / социализм»! Но и тогда не переставали звучать скрытые нотки, касающие-

ся *хамской* несправедливости такого личного самоотвержения ради прекрасных коммунистических олимпийцев:

И когда
это солнце
разжиревшим боровом
взойдет над грядущим
без нищих и калек, —
Я
уже
сгнию
умерший под забором,
рядом с десятком
моих коллег.
(«Разговор с фининспектором о поэзии», 1926)

Где же здесь подковыка? Конечно же — «солнце, разжиревшее боровом»: как будто оно, это божество счастливцев, разжирело теми неисчислимыми поколениями, что ушли в перегной их расчудесной гармонии.

И вновь вернемся к высшему накалу истинной, глубинной веры поэта, выраженной в финале «Про это». Вот возникает в мечте Маяковского «мастерская человечьих воскрешений», усиленная *верой* до галлюцинаторно четкого, зримого образа, и в ней

Вот он, большелобый
тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
«вся земля» —
выискивает имя.
Век двадцатый.
Воскресить кого б?

И тут же звучит страстная *надежда* в многократном призыве поэта к будущему: «Не листай страницы! / Воскреси!» Это чаяние собственного воскрешения расширяется до желания встречи с любимой («Может, / может быть, / когда-нибудь / дорожкой зоологических аллей / и она — / она зверей любила — / тоже вступит в сад, / улыбаясь, / вот такая, / как на карточке в столе, / Она красивая — / ее, наверно, воскресят»), а значит распространяется и на других. Наконец, вселенская *любовь*, всеобщее братство (*братотворение*, по выражению Федорова) как новый принцип связи всего со всем воцаряется в преображенном мире, где живо все и возвращено погибшее.

В черновой рукописи «Про это», просясь в кандидаты на воскрешение в тридцатом веке, поэт отстаивает и в самом райском, гармонично отрегулированном обществе свои неотъемлемые сердечно-человеческие права на чувство, на боль и страдание, на интимность своей душевной жизни:

Я любил
Но в сердце не позволю рыться
больно пусть!
живешь и горем дорожась

Этот важнейший акцент вспоминается при чтении комедии «Клоп» (1928), где жало сатиры Маяковского не только впивается в обмещанившийся советский быт, но тонко касается того человека и того общества, что создала федерация земли пятьдесят лет спустя. Наконец-то рационализирована непокорная человеческая натура, эгоистические инстинкты, вредные привычки побеждены, жизнь каждого, совсем по А.А. Богданову, «принадлежит коллективу», эротическая стихия покорена, «разумно» распределяясь «на всю жизнь», о влюбленности сохранилась лишь научная память, «есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений», вместо танцев — движение работниц по площади, «веселая репетиция новой системы полевых работ». Да, там уже объявлена декретом от 7 ноября 1965 г. «неприкосновенность человеческой жизни», и функционирует целый «институт человеческих воскрешений». Но того же Присыпкина воскрешают вовсе не в ряду всеобщего возвращения к жизни, движимого любовью к ушедшим и долгом перед ними (как то было у самого автора этой идеи), а как отдельный пролетарский экземпляр — для изучения.

Даже наш оживший «бывший рабочий, бывший партиец» и некогда «жених», который и тут — ко всеобщему ужасу — курит, играет на гитаре пошлые романсы, пьет пиво, просит почитать чего-нибудь «душещипательного», выражается не совсем благообразно, все же и он — пусть на своем неразвито-вульгарном уровне — в целом человечнее и симпатичнее этих будущих правильных людей. В нем звучит законный голос свободы воли, свободы последнего выбора: «Я вас не просил меня воскрешать. Заморозьте меня обратно», «Я ж не для того размерз, чтобы вы меня теперь засушили». А его как зверя, вместе с воскрешенным клопом, держат в клетке зоосада, демонстрируют посетителям, оберегая их специальными опрыскивателями и фильтрами от его зловредного влияния. И уже вполне трагически-серьезно звучит в этой феерической комедии финальный крик души Присыпкина, нет, Скрипкина (ибо впервые за всю пьесу он именно так обозначен в ремарке автором, в той благородно-музыкальной фамилии, которую ему так хотелось носить: «Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным»), обращенный из клетки к этим людям будущего: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! <...> За что я страдаю?» Но напарывается этот протест на реакцию толпы, типа: «Намордник... намордник ему» и финальное директора: «Насекомое утомилось. <...> Ничего такого нет. Завтра оно успокоится... Тихо, граждане, расходитесь, до завтра». Контраст вполне чудовищный и совсем не в пользу будущих людей!

Впрочем, недаром от воскрешенного Присыпкина тут же пошла волнами эпидемия всяческих вытесненных «пороков»: тяги к пиву, к романсам, приступов влюбленности — какие-то потребности человека, там обрезан-

ные, так и рвутся, пусть и уродливо, наружу. Какая замечательная черта памяти жанра утопии! Вспомним, как у Достоевского в «Сне смешного человека» земной пришелец на райски-безмятежную планету «растлил» ее обитателей — знак несовершенства и непрочности достигнутой ими гармонии! Так и тут: осуществленный идеал этого общества будущего не так уж далеко ушел от замятинского анти-идеала в «Мы»! А сколь дефектно здесь то же воскрешение! Ведь должно оно прежде всего нести в себе *преображение* воскресаемого, восстановление его на новом уровне сознания и в новом, более совершенном теле. Иначе нечего и воскрешать! Пусть Маяковский и не вникал особенно глубоко-теоретически в воскресительную логику, он все же сумел интуитивно почувствовать ее проблемы.

В пьесе «Баня» (1929—1930) собственно воскрешения нет, но дерзание изобретателя машины времени Чудакова покорить время, превратить его в «реальность, подлежащую химическому и физическому воздействию», лишь иная постановка все той же темы. Именно так она стояла в книге космиста В. Н. Муравьева «Овладение временем» (М., 1924), где преодоление необратимости времени, управление им равнозначно воскрешению, а свой подход к восстановлению прежде живших, иначе говоря, к науке анастатике, он обосновывал новыми научными теориями, в том числе и теорией относительности, как мечтал о том Маяковский. Кстати, в пьесе Маяковского машина времени забрасывает первых достойных коммуны жителей двадцатых годов в 2030 год, что с точки зрения 30-х годов третьего тысячелетия и будет их воскрешением.

Сравнивая поэзию Хлебникова, вневременную или, может быть, всевременную, «идиотичную, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова», его прозу, «девственную и невразумительную, как рассказ ребенка», с творчеством Маяковского, Мандельштам писал: «Как бы для контраста рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского, с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием. <...> Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс»[30]. Такое впечатление от Маяковского рождают прежде всего огромные текстовые пространства его наследия, заполненные стихами агитационными, пропагандистскими, лозунговыми, плакатными, маршевыми, поучительно-лубочными. Их, правда, не спутать с продукцией других советских поэтов, также работавших на социально-педагогический заказ: Маяковский — мастер блестящий, разговорно-остроумный, изобретательный в слове и образе, хлесткий, гиперболически-экспрессивный. Правда, его гиперболизм бывает, по определению даже его почитателя Л. Троцкого, и «громыхающим», как заметны и «шаблонизирование» его техники, и «убийственные провалы, заполненные риторической и словесной эквилибристикой»[31].

Но — удивительная вещь — наиболее свежее, прелестно наивное, как от хороших детских стихов, впечатление оставляют работы Маяковского

буквально просветительского характера, типа санплакатов или лозунгов по технике безопасности... Здесь особенно очевидно предстает особая, я бы сказала, цивилизаторская, чуть ли не «религиозная» функция этих стихов. Перед нами грязный, тяжкий, упорный воспитательный труд — миссионер преподает «дикарям» элементарные навыки гигиены, санитарии, разумной организации быта и работы. Как деток с нуля всему учит широкое, низовое население страны советов (впрочем, и сейчас все это весьма полезно и для детей, и для многих взрослых). Учит население перемешанное и намешанное, люмпенизированное революцией и одичавшее в ней, городское, вчерашнее деревенское, выбитое из прежнего уклада, из своих разумных обычаев, домостроев, бытового исповедничества, традиционной культуры.

Марксизм-ленинизм, «столп и утверждение» головной, идеологической жизни, не давал же правил и прописей бытового, каждодневного существования. И поэт, «ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный», впрягается в своего рода ветхозаветное *детоводительство* народа своей «страны-подростка»: как в законе Моисеевом, в таких книгах, как «Второзаконие» или «Левит», в мельчайших деталях расписана вся жизнь, что и как можно есть, какие омовения совершать, когда отдыхать, праздновать и как дела решать, за что и как наказывать... — и все это в ранге религиозного предписания, — так подобную же непререкаемую науку правильно жить, вести себя и работать внедряет поэт в своих агитках, плакатах, лозунгах: «Убирайте комнату, / чтоб она блестела. / В чистой комнате — / чистое тело»; «Зубы / чисть дважды, / каждое утро / и вечер каждый», «Раз в неделю, / никак не реже, / белье постельное / меняй на свежее», «На работе / волосы / прячьте лучше: / от распущенных волос — несчастный случай», «Опытные рабочие, / не издевайтесь / над молодыми, / Молодого рабочего / обучим и подымем». Это так вразброд, некоторые образцы, а у нашего «детоводителя» все методично, ничто не забыто: и ежедневная очистка обуви и платья, и еженедельная баня, и проветривание комнат, и мытье окон, полов, посуды, рук, полоскание рта, и рекомендации по еде, и запрет валяться на постели одетым, плеваться и вытираться чужим полотенцем, разбрасывать гвозди на производстве, болтать там, выпивать и курить и т.д. и т.п. Впрочем, под определенным углом зрения, чем не работа на жизнь, против болезней и глупой преждевременной смерти! И понимает Маяковский, что именно эта работа в чем-то характерно определяет его творчество, ведь недаром представляется ему, как будущий ученый так аттестует его потомкам: «что жил-де такой / певец кипяченой / и ярый враг воды сырой». А сам о себе скажет сильнее: «поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката» — дезинфектор болезнетворных, гнойных начал жизни!

Не забудем, шел невиданный социальный эксперимент, в который так верил и которому так горячо служил поэт: устроить производство и жизнь не на личном, собственническом, «шкурном» интересе (по мерке человека), а на сознательности, общественном чувстве, на долге, добровольности, самоотвержении (выше человека). И тогда насущно необходимым становилось воспитание: вбить все это в головы и сердца, в привычку, в ус-

ловный рефлекс, где детски-элементарное, первично-индуцирующее внедрялось через лозунг, призыв, педагогическое понукание.

Агитпроп Маяковского, как и теории жизнестроения, по существу, стоят в ряду отказа от художественной культуры как высшей ценности, о котором писал Бердяев: «Нравственное и религиозное сомнение Толстого в оправданности культуры и культурного творчества было характерно русским сомнением, русской темой, в такой форме чуждой Западу. Толстой стремился не к новой культуре, а к новой жизни, к преображению жизни. Он хотел прекратить творчество совершенных художественных произведений и начать творчество совершенной жизни. К тому же стремился и Гоголь, как стремился Н.Ф. Федоров. Замечательнейших русских людей мучила жажда лучшей, совершенной жизни. И нигилистическое отношение к культуре нередко было лишь обратной стороной этой жажды»[32]. Во всяком случае «на горло собственной песне» Маяковский вставал, по большому счету, ради этого глубинного стремления.

Критики русского зарубежья не раз писали о Маяковском как о сугубом позитивисте, упертом в посюсторонность, в одномерный мир, где торжествует историческая схема, заимствованная у марксизма: муки рабочего люда, эксплуатация, борьба с угнетателями, свет марксистского сознания, победа, партия, Ленин, коммунизм, да все еще сохраняющееся противостояние двух мировых лагерей, текущие перипетии политики и очередность партийных кампаний... Огромные россыпи стихотворений, составляющие тома его «партийных книжек», отданы такой злобе дня.

Даже если принять частичную правду такого взгляда, все же есть у Маяковского и особое лично-заветное, творческое пространство — это обычно его поэмы — где этот самый позитивизм летит вверх тормашками. Заглубление идет через экзистенциальную любовную тему — тут вылезают всяческие иррациональности: неразумные страдания, неизбывные недоразумения, капризы чувства, темные глубины души, фатальные невозможности, которые не объяснишь и не уложишь, как историю и текущую современность, в железный «научный» закон.

Скачком, трансцензусом от заземленной посюсторонности, политического ораторства, учебных прописей его агиток в чудесную многомерность, невероятную, головокружительную, является у Маяковского его утопия будущего. *Здесь* — трехмерный мир с его ограничениями, требованиями законов брюха, телесного низа, классовой борьбы, природы. И веер внутреннего состояния и отношения тут — от трагической безотрадности до сатирически-издевательского овнешнения мира и других. *Там* — свобода от алчбы, от вытеснения, от земных императивов, от природы и смерти. И восторг, ликование, счастье, а если и юмор, то мягкий, веселый, детский, чтобы не впасть в сиропную приторность или утопически-дотошную серьезность.

Будущее — вот бог поэта, туда несет он свои мечты, упования, надежды; основной аргумент, удостоверяющий ценность всего: человека, идеи, свершения — «от будущего». Рвется «в завтра, вперед», «выволакивает будущее» человек, страна, время — вот это «хорошо!», это и работает на вос-

ходящий вектор развития, на истину и благо, на анти-мещанский выбор. *Будетлянству* в таком смысле он не изменял никогда, выразив тем самым какое-то глубинно русское устремление.

Примечания

[1] *Устрялов Н.В.* Религия Революции (Владимир Маяковский) // *Устрялов Н.В.* Под знаком революции. Харбин, 1925. С. 282.

[2] *Фейербах Л.* Избранные философские произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 219, 22.

[3] *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха // *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 165.

[4] Там же. С. 167, 259.

[5] «Бог умер: теперь хотим мы, — чтоб жил сверх-человек» (*Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. СПб., 1911. С. 254).

[6] *Устрялов Н.В.* Религия Революции (Владимир Маяковский). С. 283. Подробнее о теме Ницше и Маяковский, о ряде текстуальных параллелей между ними см.: *Янгфельд Б.* «Крикогубый Заратустра». Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // De Visu. 1993. № 7. С. 44–52.

[7] *Крученых А.* Стихи В. Маяковского. ВЫПЫТ. Изд. ЕУЫ. 1914. С. 4.

[8] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 308.

[9] Интересно, что Н.А. Бердяев также писал о «футуристическом обличье» этой войны, о «футуристическом милитаризме»: «Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве» (*Бердяев Н.А.* Кризис искусства // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 414).

[10] Впрочем надо ли выписывать — такого более чем достаточно нагребли и Ю. Карабчиевский, и А. Жолковский. См. *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. *Жолковский А.* О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // *Жолковский А.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

[11] *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха // *Булгаков С.Н.* Сочинения. Т. 2. С. 200.

[12] Там же. С. 207.

[13] *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. Берлин. 1931. С. 14, 13, 12.

[14] *Иванов Ф.* Без дороги: поэзия имажинистов — Вл. Маяковский // Маяковский в критике русского зарубежья (подготовка текста, вступление и комментарии *В.Н. Терехиной* и *А.П. Зименкова*) // Вестник Московского университета. Сер. филология. 1992. № 4. С. 70.

[15] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 16. М., 1959. С. 137.

[16] См. фундаментальное, двухтомное исследование Р.В. Иванова-Разумника «История русской общественной жизни. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в.» (СПб., 1908). Автор построил его как антитезу двух внесословных, внеклассовых, преемственных групп: интеллигенции, «*характеризуемой творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности*» («человек — самоцель»), и мещанства, прежде всего этического, отличающегося «отсутствием творчества, отсутствием активности», «*узостью, плоскостью* и *безличностью*, узостью формы, плос-

костью содержания и безличностью духа», анти-индивидуализмом (Указ. соч. С. 10, 14, 15). Впрочем, само слово «индивидуализм» как признание высшей ценности за личностью (качество истинной интеллигенции у Иванова-Разумника) в настоящее время звучит весьма неудачно. Сейчас, когда определения понятий более тонко дифференцировались, надо бы сказать *персонализм*, и не «индивидуалистический социализм», как у Иванова-Разумника, а «персоналистический социализм», как у Бердяева.

[17] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб., 1911. С. 5.

[18] *Маяковский В.В.* Я сам // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 15.

[19] *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения Т. 13. М., 1959. С. 7, 8.

[20] *Цветаева М.И.* Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак // *Цветаева М.И.* Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 413–414.

[21] См.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 120.

[22] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 136.

[23] *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. С. 20.

[24] *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 64.

[25] *Брик Л.* Из воспоминаний // Там же. С. 171.

[26] *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Там же. С. 59.

[27] *Янгфельд Б.*К истории отношений В.В. Маяковского и Л.Ю. Брик // Любовь — это сердце всего. В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915–1930. М., 1991. С. 39.

[28] *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. С. 68.

[29] *Якобсон Р.О.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. С. 23.

[30] *Мандельштам О.* Буря и натиск // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 391.

[31] *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 115.

[32] *Бердяев Н.А.* Л. Толстой // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 459–460.

С.Г. Семенова

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

19(7) июля 1893 — Родился в селении Багдади, Кутаисской губернии в семье личного дворянина Владимира Константиновича Маяковского (1857–1906), чьи предки были из Запорожской Сечи. Бабушка по отцу, Ефросинья Осиповна, приходилась двоюродной сестрой писателя-историка Г.П. Данилевского. Мать, Александра Алексеевна, урожденная Павленко (1867–1954), была из рода кубанских казаков. Старшие сестры: Людмила (1884–1972) была художницей по тканям, Ольга (1890–1949) работала в 1920-е гг. секретарем редакции журнала «Леф».

1902–1906 — Учился в Кутаисской мужской классической гимназии. Участвовал вместе с гимназистами в манифестациях в связи с революцией 1905 г.

Поэт Тициан Табидзе писал: «Я вспоминаю (вместе с Паоло Яшвили) Маяковского-гимназиста. Это был рослый, худощавый мальчик. От многих своих сверстников он отличался и тем, что прекрасно плавал в Риони и в случае необходимости не отступал в драке. Он явно не был похож на выхоленных и избалованных чиновничьих детей» (Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. С. 62).

19 февраля 1906 — Смерть отца. «Он готовился сдавать дела Багдадского лесничества, так как получил назначение в Кутаисское лесничество, — рассказывала А.А. Маяковская. — Мы радовались, что будем жить все вместе. Но это не осуществилось. Владимир Константинович сшивал бумаги, уколол палец иголкой и у него сделался нарыв. Он не обратил на это внимания и уехал в лесничество, но там ему стало еще хуже. Вернулся он в плохом состоянии. Операцию было уже поздно делать. Ничем нельзя было помочь... Мы лишились любящего, заботливого отца и мужа» (Там же. С. 30).

1906, лето — Семья Маяковских переехала в Москву, Владимир поступил в Пятую классическую гимназию.

1907 — Вступил в РСДРП(б), вел пропаганду среди рабочих, стал парторгом Лефортовского района, на Общемосковской конференции членов РСДРП в Сокольниках был введен в Московский комитет партии.

1908, 29 марта — Арестован по делу о подпольной типографии в Ново-Чухнинском переулке.

Адвокат П.П. Лидов вспоминал: «Часа в два дня к квартире со свертком в руках подошел юноша, заявивший находившимся в засаде городовым, что он пришел к портному. Его доставили в участок, где, по удостоверению личности, он оказался дворянином Владимиром Маяковским, четырнадцати лет от роду.

Вместо материала для портного в свертке оказалось семьдесят шесть экземпляров подпольной газеты "Рабочее знамя", семьдесят экземпляров прокламаций "Новое наступление капитала", набранные гранки которой найдены были в комнате, и четыре номера "Солдатской газеты", органа Военной организации при Московском Комитете <...>

Обвинялся Маяковский в участии в "преступном сообществе — Московской организации социал-демократической рабочей партии, заведомо поставившей себе целью насильственное посягательство на ниспровержение образа правления путем организации вооруженного восстания", для чего была оборудована тайная типография...» (Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. С. 82–83).

1908, 5 мая — Директор Пятой гимназии сообщал на запрос следователя: «...изображенное на приложенной к означенному отношению фотографической карточке лицо есть, действительно, бывший воспитанник 5-го класса вверенной мне гимназии Владимир Маяковский, обучавшийся в оной с августа 1906 года и уволенный из Московской 5-ой гимназии, по постановлению педагогического совета, с 1-го марта 1908 года за невзнос платы за 1 половину 1908 года...».

1908, сентябрь — Принят в подготовительный класс Строгановского художественно-промышленного училища.

1909, 18 января — В 11 часов утра Маяковский (кличка «Кленовый», «Высокий», «Скорый»), участвовавший в подготовке подкопа под Таганскую тюрь-

му, был арестован и препровожден в Сущевскую полицейскую часть. При обыске на квартире Маяковских в доме Бутюгиной по Долгоруковской улице был найден револьвер системы «Браунинг». Ответственность за хранение оружия взял на себя друг семьи С.А. Махмут-Беков.

1909, 28 февраля — Освобожден из-под стражи «ввиду безрезультатности обысков и отсутствия достаточных улик».

1909, 2 июля — Арестован на квартире С.С. Морчадзе по подозрению в причастности к организации побега 13 политкаторжанок из Новинской тюрьмы.

1909, 17 августа — Переведен в одиночную камеру № 103 Центральной пересыльной тюрьмы (Бутырки).

1909, 9 сентября — На заседании Московской судебной палаты по делу о тайной типографии Московского комитета РСДРП оглашен приговор: признать «действовавшим без разумения и отдать на попечение родителям».

1909, 24 октября — В Бутырской тюрьме Маяковскому объявлено, что «возбуждена перед министером внутренних дел переписка по высылке его под гласный надзор полиции в Нарымский край на три года, и до получения ответа он из-под стражи освобожден быть не может». В одиночке написал первую тетрадь стихов, от которой вел отсчет литературной работы.

18 января — освободился из тюрьмы, весной занимался в студии художника С.Ю. Жуковского.

1910, лето — Посещал студию художника П.И. Келина.

1910, осень — Неудачно держал экзамены в Московское Училище Живописи, Ваяния и Зодчества (МУЖВЗ).

1911, август — Допущен к экзаменам в Высшее художественное училище при Академии художеств в Петербурге, но не смог явиться, поскольку не получил в полиции свидетельства о благонадежности.

Принят в фигурный класс МУЖВЗ.

П.И. Келин вспоминал: «Осенью в 1911 году Маяковский второй раз держал экзамен в Школу живописи. На экзаменах обычно рисовали обнаженную фигуру и гипсовую голову. Давали по три часа на каждую работу. Экзамены продолжались шесть дней. Я всегда в эти дни очень волновался за своих учеников, не спал ночей. И вот приходит с экзамена Маяковский:

— Петр Иванович, ваша правда! Помните, как вы учили делать обнаженную натуру? Я начал от пальца ноги и весь силуэт фигуры очертил одной линией, положил кое-где тени и вот — в фигурном классе!» (Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 90).

1911, сентябрь — Познакомился с Д. Бурлюком, А. Крученых — участниками группы «Гилея».

1911, 24 ноября — От имени учеников МУЖВЗ выступал на похоронах художника В.А. Серова.

Газета «Русское слово» в отчете о похоронах В.А. Серова сообщала: «У свежей могилы было произнесено несколько речей. Первыми говорили два депутата от учеников Академии художеств. Далее выступил ученик Училища живописи. Указав на тяжелые потери, которые понесло русское искусство за последние пять лет в лице Мусатова, Врубеля и, наконец, В.А. Серова, он высказался в том смысле, что лучшее чествование светлой памяти покойного — следование его заветам».

1912, 25 февраля — Первое выступление на диспуте «Бубнового валета».

А. Крученых писал: «Помню наше первое совместное выступление, "первый бой" в начале 1912 г. на диспуте "Бубнового валета", где Маяковский прочел целую лекцию о том, что искусство соответствует духу времени<...>. Затем в прениях Маяковский, указав, что "бубнововалетчики" пригласили докладчиком аполлонщика Макса Волошина, заявил, перефразируя Козьму Пруткова:

Коль червь сомнения заполз тебе за шею,
Дави его сама, а не давай душить лакею.

В публике поднялся содом. Я взбежал на эстраду и стал рвать прицепленные к кафедре афиши и программы.

Кончаловский, здоровый мужчина с бычьей шеей, кричал, звенел председательским звонком, призывал к порядку, но его не слышали. Зал бушевал, как море в осень.

Тогда заревел Маяковский — и сразу заглушил аудиторию. Он перекрыл своим голосом всех. Тут я впервые и "воочию" убедился в необычайной голосовой мощи разъяренного Маяковского. Он сам как-то сказал:

— Моим голосом хорошо бы гвозди в стенку вколачивать!» (*Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 46).

1912, лето — Снимал вместе с А. Крученых дачу в Соломенной сторожке.

1912, декабрь — Вышел альманах «Пощечина общественному вкусу» с первыми стихами Маяковского «Ночь» и «Утро».

1913, февраль — Напечатана листовка «Пощечина общественному вкусу» с фотографией группы футуристов «Гилея».

1913, май — Вышла первая книга Маяковского «Я!» с литографиями В. Чекрыгина и Л. Шехтеля. Тираж 300 экз.

1913, лето — Маяковский жил на даче в Кунцево, встречался с Верой Шехтель. В ее дневнике записано:

«*Май 18(31)*, суббота

Довольно холодно, опять ничего не рисовала. Довольно много ездила на велосипеде, пыталась встретить Володю, была на станции и у дачи — но тщетно. Играли с Левой в tennis <...> Очень хочу писать портрет В<ладимира> М<аяковского> а' la Ван Гог, но несколько усилив его гамму и упростив рисунок.

Июнь 15(28), суббота

<...>Вечером, как я и сговорилась, в 8 ч. отправилась на реку — Маяковский уже был там. Первое свидание в жизни<...>

Август 11(24), воскресенье

<...> Вечером до поздней ночи катались на лодке — Нина, Лева, Вася, Загоровский, Володя Маяковский и я. Было чудесно, жгли костер, пекли картошку, валялись на плаще В<ладимира> М<аяковского> <...>

Сентябрь 25(8), среда

В<ладимир> М<аяковский> приходил к нам в преображенном виде — цилиндр, апельсинового цвета рубашка, элегантное пальто, перчатки, одним словом, франт. Я завязала ему шотладский бант. Он красив, но старый Воло-

дя Маяковский без цилиндра мне все же дороже <...>» (Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 39–42).

1913, лето — Познакомился с К. Малевичем, работал над трагедией «Владимир Маяковский» (первоначальное заглавие — «Железная дорога»).

1913, ноябрь — Выступал в Петербурге на диспуте «Союза молодежи», познакомился с Софьей Шамардиной. Она вспоминала: «Иногда он меня представлял так: "Сонечка — сестра". А потом, когда заканчивал "Владимира Маяковского", говорит: "Там есть Сонечка — сестра"» («Имя этой теме — любовь!» Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 16).

1913, 2 декабря — В Петербурге состоялась премьера трагедии «Владимир Маяковский», поставленной силами общества «Союз молодежи» в помещении Луна-парка. Заглавную роль исполнил автор.

1914, январь—апрель — Маяковский участвовал в турне футуристов по городам Крыма, Украины, Поволжья. В Одессе познакомился с Марией Денисовой, одной из героинь поэмы «Облако в штанах».

Каменский вспоминал, как Бурлюк, наблюдая в лорнет за влюбленным другом, развалившись на диване, тихонько и нежно подсказывал:

— Напрасно страдаете. Ничего не выйдет. Из первой любви никогда ничего не выходит.

Маяковский рычал:

— У всех ничего не выходит, а у меня выйдет» (Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. С. 113–114).

1914, лето — Познакомился с Эльзой Каган (Э. Триоле), Б. Пастернаком, Н. Асеевым.

С началом мировой войны написал стихи «Мама и убитый немцами вечер», «Я и Наполеон», в издательстве «Сегодняшний лубок» делал патриотические плакаты и открытки, а также подписи к ним.

1915, июль — Познакомился с Лилей и Осипом Брик. Л.Ю. Брик вспоминала: «...мы в первый раз услышали "Облако в штанах".

Между двумя комнатами для экономии места была вынута дверь. Маяковский стоял, прислонившись спиной к дверной раме... Потом обвел глазами комнату, как огромную аудиторию, прочел пролог и спросил — не стихами, прозой — не громким, с тех пор незабываемым голосом:

— Вы думаете, это бредит малярия? Это было. Было в Одессе.

Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда» («Имя этой теме — любовь!» С. 88).

1915, сентябрь — Вышла поэма «Облако в штанах». Маяковский призван на военную службу чертежником в Петроградской автошколе. Начал сотрудничать в «Новом Сатириконе».

1915, декабрь — На вернисаже Последней футуристической выставки 0,10 в мастерской Н.И. Кульбина читал отрывки из поэмы «Война и мир».

1916, 13 июня — Маяковский говорил по телефону с А.А. Блоком, который отметил в записной книжке: «Звонил Маяковский. Он жаловался на московских поэтов и говорил, что уж очень много страшного написал про войну, надо бы проверить — там не так страшно» (*Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 306).

1917, февраль — Участвовал в митингах Союза деятелей искусств в Петрограде. Написал «Поэтохронику. Революция», стихотворение «Наш марш».

1917, октябрь — «Моя революция. Пошел в Смольный» («Я сам»).

Б.Ф. Малкин вспоминал: «Через неделю после Октябрьского переворота мы в Смольном от имени Всероссийского ЦИК пытались собрать всю тогдашнюю интеллигенцию Петрограда... И вот в 7 часов вечера все, что представляло интеллигенцию Петрограда, состояло из пяти-семи человек, которые все уместились на одном диване. Помню, там были и Александр Блок, Маяковский, Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Лариса Рейснер...»

1917, декабрь — Начало выступлений в Кафе поэтов вместе с Д. Бурлюком, В. Каменским.

1918, 14(27) февраля — Избрание Короля поэтов в Политехническом музее.

«Поэты! Учредительный трибунал созывает всех вас состязаться на звание короля поэзии. Звание короля будет присуждено публикой всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием...» «Королем» был избран Северянин. Маяковский оказался на втором месте, на третьем — Бальмонт.

1918, весна — На киностудии «Нептун» Маяковский снялся в заглавной роли в трех фильмах по собственным сценариям: «Барышня и хулиган», «Не для денег родившийся» и «Закованная фильмой», где также участвовала Л. Брик.

1918, лето — Провел с Л.Ю. Брик в Левашово около Петрограда, написал «Мистерию-буфф».

1918, осень — Поступил на работу в отдел Изобразительных искусств Наркомпроса.

1918, 7 ноября — Премьера «Мистерии-буфф» в Петрограде. Режиссер Вс. Мейерхольд. Художник К. Малевич. В роли Человека — Маяковский.

1918, 7 декабря — Вышел первый номер газеты ИЗО «Искусство коммуны» со стихотворением «Приказ по армии искусства».

1919, март — Переехал в Москву, Лубянский пр., 3. Начал работать над поэмой «150000000». В издательстве «ИМО» (Искусство молодых) вышел том «Всё сочиненное Владимиром Маяковским».

1919, октябрь — Начал работать над плакатами Окон РОСТА.

В статье «Прошу слова» Маяковский писал: «Это — протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов. Это — моя часть огромнейшей агитработы — окон сатиры РОСТА. Пусть вспоминают лирики стишки, под которые влюблялись. Мы рады вспомнить и строки, под которые Деникин бежал от Орла. <...> Диапазон тем огромен. Агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации...» (*Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 205–206).

1920, лето — Провел на даче в Пушкино, написал стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

1921, январь — Участвовал в заседаниях комфута (организации коммунистов-футуристов).

1921, 19 сентября — Вечер «Дювлам» (Двенадцатилетний юбилей Маяковского) в Политехническом музее.

1922, май — Работал над поэмой «IV Интернационал» (затем «Пятый Интернационал»), выезжал в Латвию. В Риге вышла поэма «Люблю».

1922, октябрь—ноябрь — Первая поездка в Берлин и Париж. Встреча с писателями и художниками русской эмиграции. Написана книга очерков «Семидневный смотр французской живописи» (из печати не вышла).

1923, январь—февраль — Работал над поэмой «Про это» — «по личным мотивам об общем быте». Вел письмо-дневник о своих отношениях с Лилей Брик.

1923, март — Вышел первый номер журнала «Леф» (Левый фронт искусств, гл. ред. Маяковский), напечатана поэма «Про это» с фотомонтажами А. Родченко.

1923, июль—сентябрь — Поездка в Германию.

1924, январь—февраль — Поездка по городам Украины. Написал поэму «Владимир Ильич Ленин».

1925, февраль — Участвовал совещаниях деятелей культуры в ЦК ВКП(б) по вопросу политики партии в области литературно-художественных организаций.

1925, май — Приехал во Францию, участвовал в Международной выставке декоративно-прикладного искусства, получил диплом и серебряную медаль за рекламные плакаты.

1925, 21 июня — Отплыл на пароходе «Эспань» в Мексику с остановкой на Кубе.

1925, 8 июля — Прибыл в Мексику, при поддержке Д. Бурлюка и А. Гайкиса получил разрешение на въезд в США.

1925, 30 июля — Приехал в Нью-Йорк. Познакомился с Элли Джонс (Е.П. Зиберт).

Элли Джонс вспоминала: «С того дня я видела его каждый день, и я бы сказала, что все это время я была на седьмом небе. В одном стихотворении Маяковский пишет: “Иду и звеню”, а я помню, что у него были металлические набойки на ботинках, и он на самом деле звенел, когда мы шли с ним по улице. Он тяжело ступал на каблуки из-за своего большого роста».

1925, август—сентябрь — Путешествовал по Америке, выступал в Чикаго, Филадельфии, Детройте и др.

1925, 25 октября — Отплыл в Европу.

1925, 5 ноября — Прибыл в Гавр, затем в Париж и Берлин.

1925, 22 ноября — Вернулся в Москву, закончил цикл стихов и книгу очерков «Мое открытие Америки».

1926, зима — Выступал по городам Союза.

1926, апрель — Написал стихотворения «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии».

1926, 16 июня — В Нью-Йорке у Элли Джонс родилась дочь Елена (Патриция Томпсон).

1926, лето — Поездки по городам Украины и Крыма.

1926, сентябрь — Начал выходить журнал «Новый Леф» (гл. ред. Маяковский).

1927 — «Поэт провел вне Москвы 181 день, то есть полгода (из них пять недель за границей), — рассказывал организатор выступлений Маяковского П.И. Лавут, — посетил 40 городов и свыше 100 раз выступал (не считая диспутов и литературных вечеров в Москве). Частенько приходилось выступать по два-три раза в день, каждое выступление требовало огромного напряжения, длилось в среднем около трех часов. И в том же, 1927 году он написал

70 стихотворений (из них 4 для детей), 20 статей и очерков, 3 киносценария и, наконец, поэму “Хорошо!”».

1927, 15 апреля — Выехал за границу — в Польшу, Чехословакию, Германию, Францию.

1927, 22 мая — Вернулся в Москву.

1927, июнь — Вышел 5-й том (первый) собрания сочинений Маяковского.

1927, лето — Познакомился с Наталией Брюханенко. Она вспоминала: «26 августа были мои именины. С утра я получила от Маяковского такой огромный букет роз, что он смог поместиться только в ведро. Но это было не все. <...> Подошли к киоску с цветами. Маяковский стал скупать и цветы. Я запротестовала — ведь уже целое ведро роз стоит у меня в номере!

— Один букет — это мелочь, — сказал Маяковский. — Мне хочется, чтобы вы вспоминали, как вам подарили не *один букет*, а *один киоск* роз и *весь* одеколон города Ялты! <...>

Октябрьскую поэму Маяковский закончил в Ялте до моего приезда, и рукопись была уже отправлена в Москву. Но именно 26 августа он дал телеграмму Лиле Юрьевне о том, что название этой поэмы будет — “ХОРОШО!”» («Имя этой теме — любовь!» С. 194).

1927, 20 октября — Первое чтение поэмы «Хорошо!» в Политехническом музее.

1928, 8 октября — Выехал в Берлин, затем в Париж.

1928, 20 октября — Поездка в Ниццу для встречи с Элли Джонс и двухлетней дочкой. В письме Л.Ю. Брик Маяковский сообщал: «...Еду в Ниццу (навернулись знакомицы)...».

Элли Джонс рассказывала дочери: «Через несколько минут он стоял в дверях! Он заполнил собой весь дверной проем, держа в руках подписанный экземпляр “Моего открытия Америки”. В этой книге были стихи, которые он написал во время и после их совместного пребывания на Манхэттене. Маяковский просто встал там и сказал: “Вот! Я здесь” <...>. Я прочитала надпись: “Моей единственной родне... Элли... только. Володя”. Мы обнялись. Мы плакали. Но тогда он плакал легко. Он взял тебя на руки, обнял тебя и меня одновременно. <...> Ты заснула. Он положил тебя на свою кровать. Он сказал с удивлением в глазах: “Она дышит!”».

1928, 25 октября — Познакомился с Татьяной Яковлевой. В письме матери Яковлева рассказывала: «Он изумительный и, главное, я себе его совсем иначе представляла. Он изумительно ко мне относится, и для него была большая драма уезжать отсюда, по крайней мере на $^1/_2$ года. Он звонил из Берлина, это был сплошной вопль. Я получаю каждый день телеграммы и каждую неделю цветы... У нас все заставлено цветами... Очень мне было тяжело, когда он уезжал. Это самый талантливый человек, которого я встречала... Я думаю, тебе будет интересно послушать стихи, которые называются “Письмо Татьяне Яковлевой” и “Письмо о любви”».

1928, 8 декабря — Вернулся в Москву, завершил пьесу «Клоп».

1929, 13 февраля — Премьера спектакля «Клоп» в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда. Режиссер — Вс. Мейерхольд, композитор — Д. Шостакович, художники — А. Родченко, Кукрыниксы. В роли Присыпкина — И. Ильинский.

1929, 14 февраля — Выехал в Прагу, затем в Берлин и Париж.

1929, конец марта — Приезжал в Ниццу и Монте-Карло, вероятно, для встречи с Элли Джонс и дочерью, которая не состоялась.

1929, май — Познакомился с актрисой Вероникой Полонской.

Полонская рассказывала: «Помню, зимой как-то мы поехали на его машине в Петровско-Разумовское. Было страшно холодно. Мы совсем закоченели. Вышли из машины и бегали по сугробам, валялись в снегу. Владимир Владимирович был очень веселый.

Он нарисовал палкою на пруду сердце, пронзенное стрелой, и написал "Нора — Володя". <...>

Тогда в нашу поездку в Петровско-Разумовское я услышала от него впервые слово "люблю".

Он много говорил о своем отношении ко мне, говорил, что несмотря на нашу близость он относится ко мне как к невесте.

После этого он иногда называл меня невесточкой» («Имя этой теме — любовь!» С. 284).

1929, 22 сентября — Первое чтение пьесы «Баня».

1929, 8 октября — Выступление в Большой аудитории Политехнического музея на вечере «Открывается Реф»

1930, 1 февраля — Открытие выставки «20 лет работы» и первое чтение поэмы «Во весь голос».

1930, 16 марта — Премьера спектакля «Баня» в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда. Режиссер Вс. Мейерхольд, музыка Б. Шебалина, художник А. Дейнека. В гл. ролях М. Штраух, З. Райх.

1930, март — Репетиции пантомимы «Москва горит» в Московском цирке. Режиссер Сергей Радлов. Художник — Валентина Ходасевич.

1930, 25 марта — Выступление в Доме комсомола на Красной Пресне.

1930, 9 апреля — Выступление у студентов Плехановского института.

1930, 14 апреля — Полонская вспоминала: «Это было уже 14 апреля. Утром Владимир Владимирович заехал в 8 $^{1}/_{2}$, заехал на такси, так как у его шофера был выходной день. Выглядел Владимир Владимирович очень плохо.

Был яркий, солнечный, замечательный апрельский день. Совсем весна.

"Как хорошо, — сказала я. — Смотри, какое солнце. Неужели сегодня опять у тебя вчерашние глупые мысли? Давай бросим все это, забудем... Даешь слово?"

Он ответил:

"Солнца я не замечаю, мне не до него сейчас. А глупости я бросил. Я понял, что не смогу этого сделать из-за матери. А больше до меня никому дела нет <...>".

Я сказала:

"Что же вы не проводите меня даже?"

Он подошел ко мне, поцеловал и сказал совершенно спокойно и очень ласково:

"Нет, девочка, иди одна... Будь за меня спокойна..."

Улыбнулся и добавил:

"Я позвоню. У тебя деньги есть на такси?"

"Нет".

Он дал мне 20 рублей.

"Так ты позвонишь?"

"Да, да".

Я вышла, прошла несколько шагов до парадной двери.

Раздался выстрел. У меня подкосились ноги, я закричала и металась по коридору. Не могла заставить себя войти.

Мне казалось, что прошло очень много времени, пока я решилась войти. Но, очевидно, я вошла через мгновенье, в комнате еще стояло облачко дыма от выстрела» («Имя этой теме — любовь!» С. 306–307).

В 10 часов 15 минут в своей комнате в Лубянском проезде Маяковский покончил с собой выстрелом в сердце.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения В. Маяковского

Я! [М.: Г. Кузьмин и С. Долинский, 1913].
Облако в штанах: Тетраптих. Пг.: О. Брик, 1915.
Простое как мычание. М.: Парус, 1916.
Человек: Вещь. [М.]: АСИС, [1918].
Все сочиненное Владимиром Маяковским. [Пг.]: ИМО, [1919].
150 000 000. М.: ГИЗ, 1921.
13 лет работы: В 2 т. М.: ВХУТЕМАС, 1922.
Для голоса. Берлин: ГИЗ, 1923.
Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается. М.; Пб.: Круг, 1923.
Владимир Ильич Ленин. Л.; М.: ГИЗ, 1925.
Что такое хорошо и что такое плохо. Л.: Прибой,1925.
Хорошо! Октябрьская поэма. М.; Л.: ГИЗ, 1927.
Кем быть? М.: ГИЗ, 1929.
Слоны в комсомоле. М.: Молодая гвардия, 1929.
Во весь голос. М.: Московский рабочий, 1930.

Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИЗ, 1928–1931.
Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.

Литература о В. Маяковском

Маяковский: Биобиблиографический указатель. Т. 14. Ч. 1. М.: Книжная палата, 1991; Ч. 2. Вып. 1. СПб.: Рос. нац. биб-ка, 2002; Вып. 2. СПб.: Рос. нац. биб-ка, 2004.
Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. 65. М.: Наука, 1958.
Маяковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста и примеч. *Н.В. Реформатской*; Вступ. ст. *З.С. Паперного*. М.: Художественная литература, 1963.
Маяковский — художник: Альбом. М.: Искусство, 1963.
Маяковский в воспоминаниях родных и друзей / Под ред. *Л.В. Маяковской* и *А.И. Колоскова*. М.: Московский рабочий, 1968.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.

Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л.: Советский писатель, 1984.

В мире Маяковского: Сб. ст. / Сост. *А. Михайлов, С. Лесневский.* Кн. 1, 2. М.: Советский писатель, 1984.

Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985.

«Я земной шар чуть не весь обошел...»: Маяковский за рубежом / Сост., вступ. очерки и коммент. *В.Н. Терехиной и А.П. Зименкова.* М.: Современник, 1988.

Михайлов А. Маяковский. М.: Молодая гвардия, 1988 (Жизнь замечательных людей).

Михайлов А.А. Мир Маяковского (Взгляд из восьмидесятых). М.: Современник, 1990.

Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М.: Советский писатель, 1990.

Янгфельдт Б. «Любовь — это сердце всего». Маяковский и Брик: Переписка. М.: Книга, 1991.

«Имя этой теме — любовь!» Современницы о Маяковском / Сост., вступ. ст., коммент. *В. Катаняна.* М.: Дружба народов, 1993.

Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим: Саламандра, 1997.

Семенова С.Г. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — видение мира — философия. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.

Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: Языки культуры, 2000; 2-е изд.: М.: РГГУ, 2004.

Томпсон П. Маяковский на Манхэттене: История любви с отрывками из мемуаров Элли Джонс. М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Тата (Татьяна Яковлева). М.: Гос. музей Маяковского, 2003.

Брик Л. Пристрастные рассказы / Сост. *Я.И. Гройсман, И.Ю. Генс.* Нижний Новгород: Деком, 2003 (Серия «Имена»).

«В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы. Воспоминания современников / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. *С.Е. Стрижевой.* М.: Эллис Лак 2000, 2005.

Кулышева О.М. В. Маяковский и литературные группы и объединения 1910–1920-х гг. М.: МГОУ, 2005.

Вл. Маяковский и его тенденция в поэзии: исследования / Сост. *И.Г. Минералов* и др. М.: Литера, 2005.

Иванов Вс.В. Маяковский сегодня // Vittorio. М.: Три квадрата, 2005.

Коваленко С.А. «Звездная дань...»: Женщины в судьбе Маяковского. М.: Эллис Лак 2000, 2006.

В.В. Маяковский: Pro et contra. Антология / Сост. вступ. ст., коммент. *В.Н. Дядичева.* СПб.: Изд. Русской Христианской гуманитарной академии, 2006.

Маяковский в начале XXI века: Проблемы творчества. Текстология. Публикации / Сост. *А.М. Ушаков, В.Н. Терехина, А.П. Зименков.* М.: ИМЛИ РАН, 2008.

Хроника и библиография составлены *В.Н. Терехиной*

Футуристы после футуризма

В 1915 году в ответ на утверждения о том, что «футуризм умер!», Владимир Маяковский заявил: «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением»; «Футуризм мертвой хваткой взял Россию»[1]. В дальнейшем, в послереволюционный период, сколько бы ни возобновлялись разговоры о «смерти футуризма»[2], а затем и (в терминах времени) о его ликвидации[3], футуризм оставался реальной силой, с которой приходилось считаться и старшему поэтическому поколению, и начинающим литературную жизнь писателям.

«Нами, футуристами, много открыто словесных Америк, ныне трудолюбиво колонизируемых всеми, даже благородно шарахающимися от нас писателями, — напоминал Маяковский. — Скоро сделанное нами станет не творимой, а разучиваемой азбукой»[4]. Не случайно, кубофутуристы, подчеркивая широкое значение своих достижений, их насущность, подобную хлебу, свой первый послереволюционный сборник назвали «Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов» (1918). «Хлебы искусства да преломятся равенственно, — писал Давид Бурлюк. — Ибо искусство — единственная религия нашего духа, пришедшего к купели эстетической. Недаром В. Кандинский воскликнул много ранее: «Мы вступаем в эпоху “Великой Духовности”»[5]. Эпохой Высокого футуризма назвал начало 1920-х гг. экспрессионист Ипполит Соколов. О «футуризации» искусства писал поэт и художник Борис Земенков, а Валерий Брюсов отмечал претензии московских поэтов того времени стать «панфутуристами».

Позже американский славист Владимир Марков сделал вывод: «Русская поэзия, начиная, по крайней мере, с революции 1917-го года (а на самом деле и раньше) и кончая началом 30-х годов, дышала футуристическим воздухом. Ни один крупный поэт (кроме, может быть, Ахматовой) так или иначе футуризма не избежал и в той или иной мере отдал ему дань»[6].

Футуристы не были организационно и эстетически едины, но следует согласиться с подобным расширительным представлением о воздействии футуризма на художественные миры А. Белого и М. Цветаевой, А. Ремизова и О. Мандельштама, С. Есенина и Н. Клюева... И хотя фу-

туризм даже в начале 1920-х гг., в пору расцвета «левых» литературных течений, не стал «столбовой дорогой» русской поэзии, а радикализация эстетических позиций у ряда поэтов, по наблюдению А. Чагина, была или временной, как у Мандельштама и Есенина, или не затрагивала всего существа их творчества, как у Цветаевой и Белого, значение «футуристического воздуха» Марков выразил точно.

В рассматриваемый период можно выделить три направления в формировании русского постфутуризма как основы литературно-художественного авангарда 1920-х гг.

Одно направление связано с деятельностью основателей русского футуризма. Старшее поколение кубофутуристов (В. Маяковский, А. Крученых, В. Каменский, отчасти Д. Бурлюк и В. Хлебников) продолжало приноравливаться к новым условиям, создавая объединения: АСИС (Ассоциация Социалистического Искусства, 1917), ИМО (Искусство молодых, 1919), Комфуты (коммунисты-футуристы, 1919, 1921), МАФ (Московская, в будущем Международная, ассоциация футуристов, 1922), Леф (Левый фронт искусств, 1923), Новый Леф (1925), Реф (Революционный фронт искусств, 1929). Их последователи были за пределами Москвы и Петрограда: группа «41°» — в Тифлисе, комфуты — в Иркутске и Чите, «Творчество» — на Дальнем Востоке, Южная ассоциация футуристов и Юголеф — в Одессе и др. В начале 1920-х гг. продолжала свою деятельность «Центрифуга», издательство «Лирень» и группа «Молодая Центрифуга» (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак, Г. Петников, И. Аксенов, затем Б. Лапин). В русле эгофутуризма было создано «Кольцо поэтов» и «Вселенный эго-олимпизм» во главе с одним из первых эгофутуристов Константином Олимповым (Фофановым).

Другое направление составили писатели, художники, драматурги, стремившиеся соединить формальные достижения раннего футуризма с новыми творческими идеями. Среди созданных с этой целью групп был, прежде всего, имажинизм (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, А. Кусиков, И. Грузинов и др.), ставший первой по времени ревизией русского футуризма. Уже в 1916 г. Вадим Шершеневич писал: «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажионизм» (так первоначально было обозначено это течение). Затем выступили экспрессионисты (И. Соколов, Б. Земенков), фуисты (Б. Несмелов, Б. Перелешин), эмоционалисты (М. Кузмин, А. Радлова, С. Радлов), «Московский Парнас» (Б. Лапин, Е. Габрилович), заумники (И. Терентьев), эхисты-эвфонисты (Г. Золотухин), люминисты (С. Кисин), либристы (О. Тизенгаузен), молодые мозгопашцы (Т. Чурилин), эклектики.

Несколько важных в эстетическом отношении авангардных групп сформировались в оппозиции к футуризму, хотя объективно наследовали ему: ничевоки (Р. Рок, С. Садиков); беспредметники (Н. Хабиас), обэриуты (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий), кан-фун (А. Чичерин) и конструктивисты (К. Зелинский, И. Сельвинский), биокосмисты (Святогор), презантисты (Д. Туманный).

В русском зарубежье, особенно в 1920-е гг., была ощутима ориентация на наследие русского футуризма: деятельность групп «Палата поэтов», «Га-

тарапак», «Скит поэтов», «Окно», «Перевоз Дада» (И. Зданевич, Б. Поплавский, Б. Божнев, Д. Кнут, С. Шаршун, А. Присманова). Возникали журналы международного авангарда («Вещь», «Удар») и замысел объединения французских, русских эмигрантских и советских новаторов (Леф, «Через»). Продолжали творчески работать, в разной степени обновляя свою поэтику, Д. Бурлюк, И. Северянин.

Обозначив по необходимости кратко границы постфутуристического пространства, остановимся на деятельности лишь тех поэтов, которые с дореволюционных лет связывали свой творческий путь преимущественно с футуристическим движением: Николай Асеев, Давид Бурлюк, Илья Зданевич, Василий Каменский, Алексей Крученых, Сергей Третьяков (см. также индивидуальные портреты Маяковского, Пастернака, Северянина, Хлебникова).

Воспользовавшись футуристической *азбукой* и *хрестоматией*, русские футуристы в 1920-е гг. существенно изменили, адаптировали к новым условиям многие положения и создали собственную, постфутуристическую теорию и практику. Наиболее важные изменения касались политизации творческой сферы и установки на утилитарность и массовость.

Отличительной чертой русского футуризма 1920-х гг. стала его тесная связь с социальной и политической стороной жизни. Русский футуризм с его культом будущего, антибуржуазным пафосом и анархическим протестом против государственных установлений казался предтечей революций и наследником их разрушительной энергии. «Журнал журналов» не замедлил после февраля 1917 г. распределить новые роли в политике между кубо- и эгофутуристами, напечатав шаржи «Большевик от футуризма — Маяковский» и «Меньшевик от футуризма — Игорь Северянин». В действительности футуристы были далеки от организованной политической деятельности, несмотря на то, что некоторые имели опыт революционной агитации (Маяковский, Филонов, Каменский).

В работе «Кризис искусства» Бердяев подчеркивал взаимосвязь футуристического искусства с катастрофичностью современной истории: «Футуризм и может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться»[7]. О том же писал Ф. Степун, связывая воедино футуризм и революцию «с ее футуристическим отрицанием неба и традиций, с ее разрушением общепринятого языка и заменой его интернационалистическим ревжаргоном...»[8]

На первом этапе, от Февральской революции 1917 г. до весны 1918 г., футуристы требовали автономии искусства от государства (И. Зданевич), ликвидации «министерства А.Н. Бенуа — А.М. Горького», Академии художеств и пр. Маяковский, Д. Бурлюк и Каменский в марте 1918 г. в Манифесте летучей федерации футуристов заявляли об отделении искусства от государства и необходимости «третьей, бескровной, но жестокой, революции духа». Представление о мессианской роли творца-теурга, унаследованное от романтизма и символизма, воплощалось не только в художественных программах (И. Зданевич. «Общество “На революцию!”», 1917; В. Маяковский. Манифест Летучей федерации футуристов, 1918) или конкретных

произведениях (В. Маяковский. «Приказ по армии искусств», 1918), но и в выступлениях на страницах газеты «Анархия» (статьи К. Малевича, О. Розановой, А. Родченко), в клубе анархистов. После разгрома анархистов в Москве в апреле 1918 г. было закрыто и Кафе поэтов в Настасьинском переулке, где выступали Маяковский, Бурлюк, Каменский и другие футуристы, сторонники творческой независимости.

Усиление роли советского государства, политика военного коммунизма, исключавшая частную инициативу, привели к необходимости сотрудничества футуристов с новой властью, к соединению идеи социальной революции с творческим экспериментом: «В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, привыкшие обычно *противопоставлять* себя власти, и вошли, как *власть*»[9], — писал Абрам Эфрос. В 1918–1919 гг. с Наркомпросом сотрудничали Владимир Маяковский, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Ольга Розанова, Артур Лурье, Марк Шагал, Александр Родченко, Надежда Удальцова и др. В этот период имажинисты были связаны с государственными структурами, возможно, более тесно, чем другие футуристы: Рюрик Ивнев был секретарем наркома просвещения Луначарского, Вадим Шершеневич работал в Изо Наркомпроса, Анатолий Мариенгоф — литературным секретарем издательства ВЦИК.

Творческий подъем, испытанный футуристами во время революции, также содействовал глубокой политизации искусства. Началось осознание футуризма как *левого* искусства, революционного, передового (авангардного). В дальнейшем с понятием *левый* будут связаны названия «Левый фронт искусств» (Леф) и «Левый фланг» (будущий ОБЭРИУ). Дважды, в 1919 и 1921 гг., предпринимались попытки построить творческую организацию «коммунистов-футуристов» (комфут) по типу партийной, с программой и уставом, с ячейками в среде рабочих и учащихся.

В «Приказе по армии искусства» Маяковский требовал: «Товарищи! На баррикады! — баррикады сердец и душ»[10]. Со страниц «Газеты футуристов» и «Искусства коммуны» вставали образы «Революции Духа», «Интернационала искусств». Футуристами планировалось объединение «пролетариев от искусства» в международную организацию, подобную Третьему коммунистическому интернационалу, — «Красный Искинтерн». В документах Международного Бюро при Наркомпросе говорилось: «Социальная роль искусства, как фактора гармонически объединяющего народы и общества, делает его могучим орудием в борьбе за осуществление мирового социализма. В то же время духовная роль искусств обещает социалистическому человечеству еще небывалые радости всенародной художественной деятельности в творчестве и постижении искусства»[11].

После окончания Первой мировой войны (1918) стали восстанавливаться прежние контакты авангардистов. Восстанавливалось и то единение авангарда разных стран, которое начинало создаваться перед началом войны. От Международного бюро Наркомпроса были направлены обращения к германским художникам с призывом к «взаимному общению и обмену творческой мыслью в области последних художественных достижений».

Ответные письма поступили от группы радикальных художников «West-Ost», от баденской «Организации изобразительных искусств», от берлинской «November-Gruppe». В манифесте «Ноябрьской группы» (1920) говорилось: «Будущее искусства и серьезность настоящего часа заставляет нас — революционеров Духа (экспрессионистов, кубистов, футуристов) — объединиться». Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжеленные спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами»[12].

В 1920-е гг. литература и искусство Советской России не были оторваны от мирового контекста, и русские художники и писатели не только воспринимали творческие идеи из Франции, Германии, Италии, но и устанавливали прямые контакты со своими западными коллегами — с немецкими экспрессионистами, французскими сюрреалистами, представителями авангарда в других странах. Примерами взаимной рецепции и сотрудничества были издание международного журнала «Вещь» (Берлин, 1922—1923), журнала «Удар» (Париж, 1922—1923), организация Первой выставки русского искусства (Берлин, 1922). Среди участников журнала «Леф» были перечислены И. Голль, А. Цесарец и др., планировался также совместный выпуск журнала с парижской группой «Через». Поэт-дадаист Тристан Тцара, рассказывая о своей первой встрече с Владимиром Маяковским в Париже в 1922 г., замечал: «Нужно сказать, что уже до войны существовал своего рода интернационал авангардистской поэзии. Никогда не читавший произведений Маяковского, я был знаком с его творчеством благодаря своего рода естественному родству»[13].

Однако и в конце 1920-х гг. Маяковский настаивал на консолидирующей роли русского футуризма для всего левого искусства, подчеркивая, что футуристы никогда не были «беспочвенными авангардистами», но не были они и «хвостистами»: «Мы держимся за название футуризм потому, что это слово является для многих флагом, к которому они могут собраться»[14].

Другой чертой, отличавшей футуризм 1920-х гг., была установка большинства его представителей на утилитарное, общественно полезное и массовое творчество. С этим связаны понятия «производственное искусство», «социальный заказ», «вещь». Одним из теоретиков и практиков производственного искусства, литературы факта и политизированной, ориентированной на экспрессионизм (активизм) драматургии стал Сергей Михайлович Третьяков (1892—1939), чья футуристическая биография начиналась в московской группе «Мезонин поэзии». В 1919—1921 гг. Третьяков находился на Дальнем Востоке, был участником литературной группы «Творчество», издававшей одноименный журнал. Во Владивостоке вышел его первый сборник стихов «Железная пауза» (1919), а в Чите — «Ясныш» и «Путевка» (1922). В. Брюсов отметил, что Третьяков наряду с Маяковским, Пастернаком и Асеевым находится «в центре футуризма». В таких произведениях, как «Рыд матерный», Третьяков, по мнению Брюсова, «уже дает законченные образцы того, чего может достичь футуризм на своих путях»[15].

Вернувшись в Москву, Третьяков вместе с группой Маяковского разрабатывал программу Левого фронта искусств, печатался в журнале «Леф». Часть номеров журнала «Новый леф» (1926—1927) он подписывал как редактор. Третьяков выступал против «искусства-наркотика», «искусства-флёра» за возвращение к «литературе факта», к непосредственным реакциям человека, к «точке возбудимости», к выявлению «эмоциональной насыщенности» и «эмоциональному сочувствию». Его пьесы предполагали участие зрителей в театральном действии и в дискуссии по поводу происходящего на сцене. Так, в 1924 г. спектакль «Противогазы» был поставлен Эйзенштейном прямо на Московском газовом заводе, «Непорзач» («Непорочное зачатие», 1923) — в комсомольском клубе как часть антирелигиозного диспута в связи с праздником Рождества.

Для театра Мейерхольда Третьяков создал пьесы в жанре политического обозрения со множеством действующих лиц, эпизодов и сцен, связанных между собой не сюжетно, а вставными эстрадными номерами. Им были написаны титры для кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1925).

Третьяков любил, по его выражению, подбрасывать «в чужие гнезда яростных кукушат своих постановок», то есть перерабатывать в соответствии со своими принципами чужие произведения. Из мелодрамы М. Мартине «Ночь» он сделал митинговое «Военно-революционное действие, посвященное Красной Армии», известное под названием «Земля дыбом» (1923). В спектакле чередовались сатирические и пафосные эпизоды, стихи были заменены прозой, словами улицы («шкурники», «саботаж»), впервые на сцене использовался киноэкран, проезжал автомобиль, шум которого вытеснял траурную музыку. «Патетическая эстрада, — писал Третьяков, — могла возникнуть только в стране фантастической социальной стройки»[16].

Сюжет пьесы «Рычи, Китай!» (1926) взят из газетной заметки о случайно утонувшем в Янцзы англичанине и последующей казни китайцев-лодочников. Автор признавался, что спектакль, построенный как этнографический очерк, с одной стороны, или газетная статья, с другой, воспринимался большинством только как экзотическое и трогательное зрелище. Возникавший конгломерат стилей, прежде всего документально-конструктивистского и эмоционально-экспрессионистского, Третьяков комментировал в «Драматурговых заметках»: «Выйти на улицу и растворить в деле свою эстетическую, эмоционализаторскую сущность театру не удалось...»[17]

Кризис левого театра был во многом предопределен изменением и усложнением политической ситуации. В конце 1920-х гг. политкабаре и обозрения самодеятельных коллективов «Синей блузы» уже не исчерпывали зрительского интереса, подобно тому, как это произошло с «Политическим театром» Эрвина Пискатора в Германии. Догматизм и конъюнктурность ограничивали «выразительные формы», символизирующие «коллективную волю общества», что впоследствии Вальден в ходе дискуссии в журнале «Das Wort» назвал «вульгарным экспрессионизмом» (1938, № 1). Если пафос спектакля «Слышишь, Москва?!» (1923), действие которого происходило в Германии, был вполне органичен, несмотря на плакатность и схематизм, то «Рычи, Китай!», по мнению видевшего пьесу в Берлине

О. Шлеммера, казался многословным и лишенным поучительности. Тем не менее, во время гастролей театра Мейерхольда весной 1930 г. в Германии и позже она была сыграна около 100 раз. С тех пор Третьяков стал одной из ключевых фигур в русско-немецких культурных связях. Ему принадлежал перевод и предисловие к первой книге Бертольда Брехта, изданной в Москве, — «Эпические драмы» (1934).

Третьяков не только вносил *русский элемент* в немецкую среду, в частности во время поездки в Германию, Австрию в 1930–1931 гг., но знакомил русских читателей с теми писателями, чьи книги сжигали нацисты («Люди одного костра», 1936).

Уже в первых лефовских статьях Третьяков писал, что необходим «перевод искусства на положение одного из средств, помогающих пролетариату осуществить свою власть над миром. Это — внесение искусства, как предельной квалификации производственного изобретательства, в самую гущу ежедневной житейской практики»[18]. Производственное искусство практически вбирает в себя значительную часть экспериментальных основ русского футуризма 1920-х гг. и вместе с тем предстает как равнодействующая различных сил.

Среди важнейших из них можно выделить, вслед за другим теоретиком «производственничества» Борисом Арватовым, следующие: *техническая революция*, которая ввела новые формы в быт; *художественная революция*, узаконившая переход от «изображения» к «конструкции»; *социальная революция*, потребовавшая полной реорганизации жизни.

При обращении к процессам противоречивым, не имеющим строго очерченных и общепризнанных границ, в частности, для агитационно-производственного, прикладного, а также промышленного искусства целесообразно разделение понятий «производственничество» и «конструктивизм»: «термин “конструктивизм” означает художественное движение, тогда как “производственничество” представляет собой теоретическое течение, которое занимается разработкой социальной (не эстетической) теории производства. Заимствуя художественные идеи конструктивистов, производственничество овладевает воображением художников, пытается поместить его в клетку догматического теоретического анализа и требует от него производства новых художественных форм, которые удовлетворяли бы потребности революции, выполняя определенный социальный заказ»[19].

О расширении сферы искусства за счет обыденной жизни, о создании жизнетворческого мифа немало писали еще символисты. Художники модерна заботились о массовом искусстве уличной афиши, интерьера, посуды, одежды, печатного шрифта. «Производственничество», нацеленное на создание нового образа мира и человека, в полной мере проявляет себя как специфическая форма жизнестроительства. Сергей Третьяков написал программное произведение Левого фронта искусств — пьесу «Хочу ребенка!» (1923). Героиня пьесы Милда отсекает все лишние с точки зрения классовой целесообразности рудименты: любовь, материнство. Цветы в ее обновленном сознании — только половые органы растений.

Велимир Хлебников. 1912

Владимир Маяковский. 1926

Семен Кирсанов. 1933–1934
ОР ИМЛИ РАН

Николай Асеев. 1931
ОР ИМЛИ РАН

Принципиальное отличие производственного искусства от предшествующих направлений справедливо подчеркивал и Борис Арватов: «Когда Маяковский пишет агитстихи, — революционность его не в том, что он берет политические темы (Брюсов их тоже берет), а в том, что самые его стихи, способ его работы над словом глубоко утилитарен. Маяковский деэстетизирует поэзию, строит формы на материале практического языка, — пишет лозунгами, синтаксис и образы организует с точным расчетом на определенное воздействие и этим перебрасывает мост от искусства к жизни. Маяковский утилитарен и социален, как поэт»[20].

Стремление примирить художественный эксперимент и политическую активность, нашедшее уникальное воплощение в творчестве Маяковского, было свойственно также Мейерхольду, Третьякову, А. Родченко, братьям Весниным и другим деятелям новой культуры. Но следует отметить, что растворение специфики искусства в производственном процессе, утрата эстетического, индивидуального начала в угоду массовому, примат идеологического над творческим, установка на утилитарность — эти характерные черты «производственничества» противоречили прежней футуристической эстетике и формировали иную, социально ориентированную программу.

Утверждая необходимость подобных преобразований, Маяковский подчеркивал в докладе «Левей Лефа» 29 сентября 1928 г.: «“Самовитое слово” — пройденный этап, к которому Леф уже не может вернуться и делать его критерием своей работы. Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собою двери самодовлеющей лаборатории слова»[21].

Другой фланг Левого фронта искусств сохранял ориентацию на «архаический» футуризм, который был также явлением национальным, укорененным в самых разных пластах русской культуры — фольклорных, барочных, романтических, модернистских.

«Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек <...>. Национальное и общечеловеческое в культуре не может быть противопоставлено»[22]. По словам Вяч. Иванова, «искусство идет навстречу народной душе». Путь к вселенской всечеловечности связан с народностью. Вслед за Велимиром Хлебниковым по этому «славянофильскому» пути шли Василий Васильевич Каменский (1884–1961) и Николай Николаевич Асеев (1889–1963).

Наиболее последователен был Каменский, ранее других футуристов вступивший в литературу и свою первую книгу назвавший «Землянка» (1911). Житель далекой уральской Каменки и один из первых авиаторов, он разрывался между мечтой о возвращении в природу, где «журчеек» и «песнеянство» птиц, и стремлением к технике и городским радостям. «Странник Василий» так писал о своем творчестве в романе «Его — моя биография великого футуриста»: «...с песнями, звездами, утренними дорогами, необузданной волей, яркоцветным размахом, друзьями, девушками, вином»[23]. Даже изобретенные им «Железобетонные поэмы» Каменский напечатал в оригинальной пятиугольной книге под парадоксальным назва-

нием «Танго с коровами» (1915). Свою поэму о Степане Разине (1916) поэт посвятил «Богатырскому русскому народу», а монолог «Сарынь на кичку!» читал мастерски, как «гусляр и песнебоец», отождествляя себя с народным героем.

Луначарский отмечал, что «гулливая бродячая крестьянская Русь — привлекает его внимание и в истории <...>. Бунты народной вольницы — вот любимое лирическое содержание Каменского. Герои, которых он оживил, и оживил прекрасно и могуче, это — Степан Разин и Емельян Пугачев»[24]. Действительно, среди первых революционных спектаклей в ноябре 1918 г. наряду с «Мистерией-буфф» Маяковского значилось представление драмы Каменского «Степан Разин» на сцене Большого театра в декорациях футуриста Аристарха Лентулова.

Именно Каменский написал «Декрет о заборной литературе — о росписи улиц — о балконах с музыкой — о карнавалах искусств», опубликованный в «Газете футуристов» 15 марта 1918 г. Его призыв к поэтам («берите кисти ну / И афиши — листы со стихами / По улицам с лестницей / расклеивайте жизнь...») и художникам («Прибивайте к домам карнавально / Ярчайшие свои картины») словно намечал программный «Приказ по армии искусств» Маяковского (декабрь 1918). Также опережал время лозунг Каменского — воспевать «Революцию Духа Вселенскую». Не была успешна попытка поэта издавать собственный «Мой журнал», в первом номере которого (1922) участвовали друзья-футуристы.

В послереволюционной книге «Звучаль Веснеянки» (1918) футуристические неологизмы, метафоры, звукопись соседствуют с народно-поэтическими образами:

Солнцень в солнцень,
    Ярцень в ярцень,
    Раздувайте паруса.
    Голубейте молодые
Удалые голоса.

«Я люблю бесшабашиться», — признавался Каменский, внося дух вольницы даже в немногие заказные стихотворения, например, «Первое мая» (Леф. 1923. № 2). Он продолжал изобретательно роднить крестьянскую речь и пролетарскую тему: «Мой талант футуриста-Поэта, / Удивлять возвышением слов...» Народные песни и предания, окружавшие поэта и в 1920-е гг. на пермской земле, составили основу новой исторической поэмы Каменского «Емельян Пугачев» (1931). Однако в последующие годы поэт отдалился от футуристической поэтики, перешел к историческому и бытовому реализму в поэмах «Иван Болотников» (1934), «Юность Маяковского» (1932) и др.

Об особом мировосприятии Николая Асеева как человека, близкого к природе, писал Валерий Брюсов. Среди коллег по футуристической группе «Центрифуга» Асеева отличало, по словам Бориса Пастернака, «воображенье, яркое в беспорядочности, способность претворять неосновательность

в музыку, чувствительность и лукавство подлинной артистической натуры»[25].

Для Асеева в его дальневосточный период (1917–1921) футуризм стал течением пролетарским. Он печатался в журнале «Творчество», в 1921 г. во Владивостоке вышла книга стихов «Бомба»:

Не уроню такого взора,
который — прах, который — шорох.
Я не хочу земного сора,
я никогда не встречу сорок.
Когда ж зевнет над нами осень,
я подожгу над миром косы,
я посажу в твои зеницы
такие синие синицы!
(«Ветка звезд», 1919)

Как и Третьяков, он после возвращения в Москву оказался в кругу сподвижников Маяковского, стал его ближайшим другом и последователем. Вместе с Маяковским он написал агитпоэмы о кооперации, несколько «лирических фельетонов». Повышенное внимание к слову, его звучанию и рифменному созвучию помогало Асееву преодолевать лефовские установки на утилитарность и фактографию. Его обогащенный сказовым и песенным фольклором дар проявился не только в строках «Лирического отступления», но и в разработке конкретной темы, связанной со смертью Ленина. Вслед за зачином «Реквиема» (1924) шел энергичный, призывный рефрен:

Если день смерк,
если звук смолк,
все же бегут вверх
соки сосновых смол.

Особое ритмическое богатство поэзии Асеева отразилось в стихотворении «Синие гусары» (1925), написанном к 100-летию восстания декабристов:

Раненым медведем
мороз дерет.
Санки по Фонтанке
летят вперед.
Полоз остер —
полосатит снег.
Чьи это там
голоса и смех?

Виртуозность новых ритмических и звуковых приемов сплавляла слова в романтический образ декабристов, их неукротимого движения к свободе. Как отметил Ю. Тынянов, «Синие гусары» обозначили поворот Асеева

к сюжетным произведениям — балладам, в которых футуристическая техника стиха замещалась более традиционной поэтикой.

На противоположном фланге постфутуризма оставался один из основателей кубофутуризма в России Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968). С первых выступлений он основывал творческий поиск на принципах абстрактного слова в его фонетической или графической функции. Началом истории зауми можно условно считать «Бобэоби пелись губы...» Хлебникова (1908—1909) и «Дыр бул щыл» Крученых (1913). Поэтические опыты Хлебникова демонстрировали разные возможности зауми в овладении тем сверхсмыслом, который, по его убеждению, был недоступен для традиционного поэтического языка. Понятие «заумь» у Хлебникова было очень объемным, оно включало в себя и «волшебную речь», и «язык богов», и «безумный язык», и «личный язык»; одним из главных моментов его теории зауми было не соперничество с разумом, а, напротив, устремленность к нему, убежденность в том, что «есть способ сделать заумный язык разумным»[26].

Крученых же, напротив, видел силу поэтической зауми именно в освобождении от смысла. Не семантизация фонем, к которой стремился Хлебников в поисках «оразумливания» заумного языка, а создание фонетической поэзии, осуществляющей себя лишь в сфере звука, становится основой его концепции поэтической зауми: «В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость (фьят, фьят; мечтаянный пюнь) и крайняя тяжесть (дыр-бул-щыл, хряч, сарча кроча, хо-бо-ро, хружб)»[27].

И все же не стремление к разрушению было в основе поиска, предпринятого Крученых, а попытка создания новой эстетики. Отсюда — и предлагаемые им в рамках этой эстетики понятия «фактура» и «сдвиг», определяющие деформацию стиха на всех уровнях: графическом, звуковом, синтаксическом, семантическом. Последние два уровня особенно интересны, поскольку ведут к расширению понятия зауми, выходящей за пределы фонетики, вбирающей в свои границы грамматические и семантические параметры — и, значит, создают тенденцию к бессмыслице, абсурду, рождая традицию, подхваченную следующим поколением русского авангарда.

Оказавшись в годы Первой мировой войны на строительстве железной дороги в Закавказье, Крученых затем переехал в Тифлис, где нашел единомышленников, членов Синдиката футуристов и группы «41°». Развитие унаследованных принципов поэтической зауми осуществлялось у тифлисцев, когда заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла. Тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК / шевелится в ноге / рекомендация гладит / мою глянцевую улыбку / а я ничего не вижу / насупленный щедротами ЯЩИК!..» (Крученых).

Бессознательное в футуристической поэтике трактуется как безумие, отклонение от нормы. Крученых подчеркивал: «Раньше было разумное или безумное; мы даем третье — заумное, творчески претворяющее и преодо-

левающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия»[28]. Традиционно подобную функцию выполняли у русского народа юродивые, которым в силу их *священной* болезни дозволялось говорить скрытую правду. Титул городских сумасшедших означал для футуристов признание их гениальности и способности к пророческим откровениям. Маяковский в своей «Трагедии» (1913) показал этот процесс: «Я овенчаюсь моим безумьем... Я вам только голову пальцами трону и у вас вырастут губы для огромных поцелуев и язык родной всем народам»[29]. Безумие в этом случае, прежде всего, эйфория гениальности, это экстремальная форма социальной инакости и отчуждения.

Обращение к народному примитиву, в частности литографированным картинкам с текстом (лубок) также характерно для Крученых. Он радостно отмечал, что «литературный лубок и сумасшедший дом подают друг другу руки!»[30]

Другим способом демонстрации алогизма и бессознательного творчества была имитация графоманского письма, неконтролируемого сочинительства. Примитив, имитация детского творчества и графоманства — это подобие маски, которая, как заумь и сумасшествие, укрывает человека от опасного контакта с обществом и официальной властью. Хармс виртуозно пользовался таким литературным приемом («Случаи»), смысловая бессмыслица характерна для всех обериутов («Звезда бессмыслицы»).

Некоторая тематическая общность соединяет произведения Алексея Крученых, который был объявлен «свинофилом» русской литературы, и сюрреалиста Антонена Арто. Крученых писал: «Я — жрец, я разленился на ложе из навоза...» У Арто появлялось понятие: «письмо — это свинство». Он говорил о «конкретном языке, обращенном к органам чувств и независимом от речи, поскольку выраженные им мысли ускользают от языка словесного», о «поэзии, действующей в пространстве, поэзии, независимой от словесного языка»: «...преодолеть слово — значит прикоснуться к жизни»[31].

Характерная для текстов Крученых ослабленная, но обязательная связь с предметным миром, сдвиг эмоциональных реакций в сторону неадекватности, алогизм речевого потока вытесняли прежний здравый смысл. В книге «Взорваль» (1913) он отмечал: «Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) — муки слова — гносеологическое одиночество. Отсюда стремление к заумному свободному языку, к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты»[32].

Не случайно, футуристы и их последователи стремились заместить собой принципиально отвергнутый *женский род*. Сублимация бессознательной родотворной энергии в онаученную, творческую силу характерна для раннего футуризма. Маринетти обещал устами своего героя Мафарки, что наступит час, когда мужчины будут «чудесно порождаться единственно усилием своей чудовищной воли гигантов с непогрешимыми жестами. Скоро, если вы обратитесь к вашей воле, вы будете рожать, не прибегая к женщине»[33]. Крученых также не раз говорил об уничтожении женского рода, не только грамматического, но и биологического:

...не хочу называть почему созданы мужчины
и женщины когда могли быть созданы одни мужчины
(зачем же лишнее)...

Фантазия питает парадоксальную образность, от заглавия книги Б. Несмелова — «Родить мужчинам» (1923), до отдельных тропов этой поэмы, связанных с известным стихотворением Давида Бурлюка «Мне нравится беременный мужчина...» (1914). Рассуждая о феномене культуры как особом процессе, захватывающем людей в своем течении, Фрейд выделял прирожденный первичный позыв человеческой агрессивности и силу Эроса, стремящуюся объединить человеческие массы в одно большое целое — человечество. О близких понятиях писал Игорь Терентьев в статье «А. Крученых грандиозарь»: «Но все эти крайние нелепости, этот театр безумия, является только подходом к иному, еще большему вздору — заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов “мирсконца”. <...> Здесь впервые русская поэзия заговорила гортанью мужчины и вместо женственных: энных, енных, ений, эта глотка исторгла букву “Г”, — “глы-глы”. Мужественность выразилась не в сюжете, что было бы поверхностно, но в самой сердцевине слова — в его фонетике, как это уже намечалось в словах: гвоздь, голандос, Ассаргадон, горилла... <...> Стихи должны быть похожи не на женщину, а на “грызущую пилу”. Вот какое обязательство принял на себя первый заумный поэт — Крученых»[34].

Противопоставление мужского и женского — характерная черта и футуристического и сюрреального. В трактате «О женской красоте» (1920) Крученых размышлял: «Футуристы не обожествляют и почти перестали воспевать женщину и поют машину, то же делают пролетарские поэты — машина, труд у них на первом плане, женщина — товарищ, друг, а не безделушка или волшебное виденье. Это изгоняет гипертрофию женственности из искусства. Момент любви стал редким, временным, о нем после не думает — и потому футуристы считают <женщину> машиной для сгорания запаса любви, но это сгорание — неполное!»[35]

А основатель литературного «акоитизма» Николай Хориков полагал, что «сделать жизнь ярче и светлее можно только через отрицание полового общения». Излагая в 1923–1924 гг. «Принципы акоитизма», поэт настаивал: «...это протест в жизни и литературе против полового общения и утверждение внеполовой любви, лирических отношений (термин автора) между мужчиной и женщиной»[36].

Код психоанализа Крученых попытался применить и в статьях «Азеф-Иуда-Хлебников» и «Любовное приключение (приключель) Маяковского» в плане оральной и анальной эротики — «сюсюкасловие», «слюнявость», «влажность» — «анальное болото». Так же Крученых интерпретирует понятие «еда»: «разве “поэзия” и “поэзы” не напоминают нам: “Поэзия — поедать” или другой физиологический акт?» Увлекались Фрейдом и другие авангардисты — Илья Зданевич, Игорь Терентьев. Они были знакомы с переводчиком трудов о Фрейде на русский язык доктором Георгием Хара-

зовым. Его доклад «Теория Фрейда и заумная поэзия» был прочитан в «Фантастическом кабачке» в Тифлисе и опубликован в журнале «Ars» (1918. № 2–3).

Дальнейшее развитие традиции заумного творчества связано, прежде всего, с именем Алексея Туфанова и с созданным им «Орденом заумников DSO» (позднее — «Левым флангом»). Стихотворения его, написанные по законам «фонической музыки», явно развивали опыт фонетической поэзии: «Сиинь соон сиий селле соонг се / Сиинг сеельф сиик сигналь сеель синь / Лиий левишь ляак ляйсииньлюк / Ляай луглет ляан лилиин лед» («Весна»). Туфанов (называвший себя Велимиром II-ым и «Председателем Земного Шара Зауми») был последователем Хлебникова и вслед за ним исповедывал принцип семантизации фонем.

Существует достаточно устойчивое мнение о том, что традиции русского футуризма (и шире — авангарда) в русском зарубежье в 1920-е гг. не прижились и не могли стать преобладающей тенденцией поэтического развития. «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве, — отмечал В. Марков. — Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма»[37]. Но более точным представляется мнение А. Чагина, подчеркивавшего, что, например, в Праге, ситуация была принципиально иной. Духовный лидер и теоретик «Скита поэтов» А. Бем видел ущербность поэтического опыта «парижан» именно в том, что они «почти не отразили в себе русского футуризма», тогда как «Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака»[38].

Однако и творческие поиски поэтов русского Парижа не были ограничены лишь опытом акмеизма и через него — обращенностью к классической традиции, хотя, конечно, именно эта тенденция здесь преобладала. Но первые поэтические, литературно-художественные объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х гг. — «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» — ориентировались в значительной мере на опыт русского и европейского авангарда. И хотя в дальнейшем преобладание традиционализма в парижской поэзии стало очевидным, — все же в творчестве целого ряда поэтов, участников этих объединений, опыт русского авангарда присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е гг.

Отметим, что Георгий Адамович еще при жизни Константина Вагинова, участника группы эмоционалистов, писал (1925): «...удивительно: Вагинов, мало развитой, мало сведущий человек, перекликается с последней и далеко не незначительной французской школой, с сюрреализмом. Стихи некоторых сюрреалистов — Поля Элюара, например, — кажутся переводом Вагинова. Сюрреалисты суше Вагинова, у них нет его расплывчатости в стиле, его округленности в ритме. Но основа та же. И, вероятно, эта связь не случайна, а лишний раз доказывает, что “идеи носятся в воздухе”. Кажется, мир пресыщен логикой, светом и разумом»[39].

Одним из тех, кто объединял авангардные силы и воплощал носившиеся в воздухе идеи творческого обновления, был Илья Михайлович Зданевич (1894—1975), с ноября 1921 г. поселившийся в Париже. Он был известен в кругах русских футуристов под псевдонимом *Эли Эганбюри,* когда написал первую монографию о художниках Михаиле Ларионове и Наталии Гончаровой (1913). Вместе с Михаилом Ларионовым он создавал эстетику «всёчества» — свободного смешения всех стилей и форм искусства, а также манифест «Почему мы раскрашиваемся» (1913). Скандальную известность получило выступление на диспуте «Восток, национальность и Запад», устроенном при открытии выставки «Мишень» 24 марта 1913 г., где Зданевич, высоко подняв над головой башмак, торжественно объявил: башмак прекраснее Венеры Милосской. Особый интерес к искусству Востока помог ему вместе с братом Кириллом и художником Михаилом Ле-Дантю открыть живопись грузинского примитивиста Нико Пиросманишвили.

Во время Первой мировой войны Зданевич был военным корреспондентом петербургской газеты «Речь», написал футуристическое стихотворение на основе звукоподражаний *«гаРОланд»* (1914) о подвигах французского летчика Роланда Гарро. Петербургское художественное общество «Бескровное убийство» 3 декабря 1916 г. осуществило постановку первой пьесы Зданевича, «заумной» драмы «Янко круль албанскай». После Февральской революции Зданевич призывал к созыву Учредительного собрания деятелей искусств, возглавлял общество «Свобода искусству», протестуя против официального «министерства искусств».

В ноябре 1917 г. он вернулся в Тифлис и стал вместе с Алексеем Крученых организатором группы «41°», выступал с лекциями о заумной поэзии, участвовал в поэтических вечерах. Эмигрировав в Париж, он попытался возобновить деятельность «Университета 41°» как лаборатории поэзии. Уже 27 ноября 1921 г. он выступил с лекцией «Новые школы русской поэзии» в студии М. Олениной д'Альгейм, а 21 декабря в кафе «Хамелеон» встретился с Сергеем Шаршуном и Жоржем Рибмон-Дессенем. Вскоре Зданевич познакомился с Андре Бретоном, Полем Элюаром, Луи Арагоном, Робером Десносом и др. В кафе «Хамелеон» проходили лекции Зданевича «Дом у моря» (16 апреля 1922), «Поэзия после бани» (28 апреля), «Элога Ильязда» (16 мая) и др. Однако на вечере «Бородатого сердца» 6 июля 1923 г., когда планировалось объединение группы «Через» и французских дадаистов во главе с Тристаном Тцара, разразился скандал, были разорваны кубистические костюмы и декорации по эскизам Зданевича.

Разногласия с дадаистами крылись в радикальной эстетической программе Зданевича. Так, 22 февраля 1922 г. он прочитал доклад о *жемчужной болезни* «Le degrès 41 sinapisé», в котором сравнил создание зауми с открытием радиации. Заслугой Хлебникова, Крученых и группы «41°» он считал обнаружение «сдвига» — «могущественного разрушителя живого языка». Смысловой сдвиг создает множественность смыслов и, в конечном счете, бессмыслицу, когда ядро понятия «опускается до роли случайного спутника слов». Фонетический сдвиг приводит к тому, что корни слов смешиваются и появляются слова с «чужими брюшками, головками и хвости-

ками. Наконец, последняя стадия сдвига — [слова] вовсе разрушаются, <...> остается только звуковая масса, в которой ухо наблюдателя не может уже найти никаких следов мысли»[40].

В поэтической работе Зданевич шел от слов живого языка к его зернам, к «жемчужным ассоциациям»: «...как только центр отправлений переносится из области ядра-понятия в область звуковой оболочки, становится важнее, как звучат слова, а не что они значат»[41].

Илья Зданевич вместе с друзьями футуристической молодости М. Ларионовым, Н. Гончаровой, В. Бартом, французскими художниками, а также молодыми поэтами русского Монпарнаса Б. Поплавским, А. Гингером, Б. Божневым, проводил театрализованные вечера и благотворительные балы. На банкете, устроенном 24 ноября 1922 г. в честь приехавшего в Париж Маяковского, вместе с редактором журнала «Удар» Сергеем Ромовым Зданевич объявил о создании объединения всех левых художественных сил эмиграции и Советской России под названием «Через» (то есть объединение *через* границы государств и различие взглядов).

Намечался своеобразный тройственный союз между французскими сюрреалистами, русскими эмигрантами-авангардистами в Париже и московскими футуристами. Их многое сближало. Так, Поплавский восхищался «самым знаменитым сумасшедшим театра» Антоненом Арто и «Парижским крестьянином» Арагона, мечтал создать «мистическую книгу» в духе «Песен Мальдорора» Лотреамона[42]. Он советовал «записывать внутренний монолог, обрывки, обрывки мыслей и чувств, в их алогической сложности, ничего не выбирая, ничего не комбинируя». Борис Поплавский считал, что «ничего не напишешь живого, если сначала не увидишь этого во сне»[43].

Его друг в те годы Илья Зданевич писал статьи о сюрреалисте Поле Элюаре и разрабатывал, по наблюдениям критиков, русскую версию сюрдадаизма[44]. Предполагалось сотрудничество с писателями и художниками журнала «Левый фронт искусств», разрешение на издание которого получил в декабре 1922 г. Маяковский. Однако стихи парнасских «левых», переданные тогда, по словам Вл. Ходасевича, Маяковскому, появились не на страницах «Лефа», а в традиционалистском альманахе «Недра» (1924. № 3). При этом небольшая (из семи стихотворений) публикация В. Кемецкого, А. Гингера, Б. Божнева разительно отличается от других произведений книги прежде всего мотивами сна, бреда, одиночества, смерти. В стихотворении «Ветер» (1922) Александр Гингер создает образ «ночной страны», где «душа, неразлучная с телом, сновидениям подчинена», а «порождения чистого бреда совершенны, прочны и живы». Борис Божнев рассказывает самому себе «про умирание и скуку» и как «смерть толкнул неосторожно». Его взгляд, словно кисть Хаима Сутина, обнажает внутренности предмета, «благоухающий кишечник цветов пресыщенных едой»:

И к грядкам приникая ближе
Цветов прожорливые рты
Навозную вбирают жижу
В извилистые животы...

Состояния сна, бреда — важный аспект сюрреального. Даниил Хармс постоянно пользуется такими проявлениями бессознательного, пытаясь сохранить внутреннюю независимость от причинно-следственных связей с людьми и обществом («Сон дразнит человека», «Когда сон бежит от человека...»). Эфир, кокаин, гашиш — дополнительные средства для духовных путешествий в иную реальность (М. Агеев. Роман с кокаином (По запискам больного). Париж, 1936; Г. Газданов. Вечер у Клэр. Париж, 1930).

Значительным вкладом Ильи Зданевича в копилку русского футуризма стала драматическая пенталогия «Аслаабъличья» («питЕрка дЕйстф»), в которую входили пьесы «Янко крУль албАнскай», «Остраф пАсхи», «Асел напракАт», «ЗгА якАбы», изданные в Тифлисе, и «ЛидантЮ фАрам», напечатанная в Париже (1923). В драмах соединились разнообразные элементы народной мистерии, фонетического письма, зауми, алогизма. Сексуально-кощунственное содержание драм заключается в сценах зоофилии, «бескровном убийстве» художника, который не смог написать портрет с мертвой женщины, лежащей на сцене, как того требовал Святой дух, и т.п. Алогичный мир складывается из метаморфоз безумного и заумного слова. Зритель вынужден восстанавливать расплывчатый, ускользающий смысл слов, подключая свое бессознательное. За каждой оговоркой, сдвигом образа он находит скрытые порою даже для автора тайные желания, зашифрованные эмоции. Зданевич отмечал: «Мы ушли из мира звукоподражаний в мир зауми, в мир абстракции, игры ума, холодных и великих прозрений»[45].

В 1922 г. он взял псевдоним Ильязд (Iliazd): под этим именем написал книгу «Лидантю фарам», которую считал «зенитом всех чаяний и прозрений левой русской поэзии за двенадцать лет», романы «Парижачьи» (1923), «Восхищение» (1927, напечатан в 1930) и «Посмертные труды» (1928).

Завершающая пенталогию «Аслаабъличья» драма была посвящена памяти погибшего в 1917 г. художника Ле-Дантю, и ее название представляло собой усеченную фразу: «Ле-Дантю фарам дает свет». Своему сложно-организованному произведению автор предпослал пояснение «Условия чтения», где определял отдельные символы и маргиналии: «начало абарОта» (речи), «сабОрам» (вместе), «саглАсна»(хором). Особенность заумного языка пьесы отметил автор предисловия, напечатанного по-французски на четырех отдельных листках, Ж. Рибмон-Дессень: это «язык по видимости русский, слова и ономатопеи которого являются носителями смысла многих близких по звучанию слов»[46].

В прозе, в отличие от драм, Зданевич внешне порывает с заумью: автор жонглирует смыслами, щеголяет богатством словаря и разнообразием приемов. Более того, он рассматривает соотношение слова и смысла как способ создания атмосферы псевдореальности, двусмысленности, паранойи: «Всякое слово может иметь какой угодно смысл, если им умственно пользоваться»[47]. В основе романа «Парижачьи» — «парижская путаница из восьми друзей, которым то набожность, то истерика, то нежность, то наивность, то трудолюбие, то импотенция, то однополая любовь, то вздор мешают в течение двух с половиной часов сесть сообща»[48]. Но это не «капитуляция» Ильязда-заумника, поскольку, как отмечает Рейжис Гейро, заумь лежит на

каждом уровне книги, лишь меняя свой статус и растворяясь в самом сюжете[49].

Близок поэтике сюрреализма роман «Восхищение», содержание которого можно было бы определить одним из его постулатов — «любовь, красота, бунт». Роман посвящен жене и дочери (в 1926 г. Зданевич женился на известной манекенщице Аксель Брокар, родившей дочь в 1927). Написанное в жанре авантюрного романа, действие которого происходит в горах Грузии, повествование изобиловало элементами психоанализа, спонтанности, мифологемами поиска сокровища («ум ума»). Прототипом главного героя Лаврентия послужил, в значительной мере, Владимир Маяковский, жизнь и гибель которого стали олицетворением всего поколения футуристов. Несмотря на пессимизм этого романа о распаде и смерти, он стал вершиной, синтезом всего, что было найдено Ильяздом.

В Америке футуристические традиции развивал Давид Давидович Бурлюк (1882—1967), уехавший из Москвы в апреле 1918 г. В продолжение двух лет он скитался по городам Урала и Сибири, болел тифом. В апреле 1919 г. в Томске ему удалось выпустить номер «Газеты футуристов», частично повторявший московский. В 1919 г. в Кургане вышел его первый сборник стихов «Лысеющий хвост». В Чите и Владивостоке Бурлюк участвовал в деятельности группы «Творчество». Николай Асеев вспоминал, что отец русского футуризма «жил берложной жизнью. Он ходил, устраивал выставки, издавал книги, шумел и громил мещан и пассеистов. <...>. Бурлюк — молниеносный оратор. Он именно тот уличный художник и поэт, от которого идут жизнерадостные излучения неожиданных афоризмов, всегда свежих, глубоко убедительных, лишенных всякого фарисейства, интеллигентщины, умничания»[50]. В дальневосточной прессе Бурлюк начал публиковать очерки из истории футуризма — «Листки футуристической хрестоматии». В предисловии к этому циклу он писал: «Нельзя закрыть глаза на происшедшее в жизни, нельзя защитникам старых эстетических норм думать, что общественный вкус в области художеств вернется к подножию своих старых кумиров»[51].

Благодаря деятельности Бурлюка сибирским и дальневосточным читателям стало известно творчество Маяковского, Каменского, Северянина. «Имя Маяковского мы услышали впервые, — вспоминал И. Малафеев. — <...> Надо признаться, что читал Бурлюк мастерски. Содержание поэмы и хорошее ее исполнение произвели на слушателей огромное впечатление. Необыкновенные рифмы и ритмы, удивительные гиперболы и сравнения! Мы почувствовали и поняли, что появился большой поэт. Много было вопросов, на которые Бурлюк отвечал довольно остроумно, иногда грубовато. На вопрос, зачем у него на пиджаке висит ложка, Бурлюк ответил: "Это символ того, что похлёбку искусства призваны есть все и в любое время"»[52]. Однако военно-политическая обстановка осложнялась, и в октябре 1920 г. Бурлюк с женой и двумя сыновьями направился в Японию, а через два года — в США.

В Нью-Йорке Бурлюк начал выступать как художник-авангардист, вошел в творческие объединения и стал экспонировать свою живопись в га-

лереях и на международных выставках. Среди тех, кто приобретал работы Бурлюка, были композитор Гершвин, художник Рерих, искусствовед Бринтон. Ему удалось провести персональные выставки в марте 1922 и зимой 1924—1925 гг., а затем в музее Рериха в январе 1930 г.

Важной частью деятельности Бурлюка стала подготовка «Литературно-художественных четвергов» в газете «Русский голос». Он вел кружок рабочих поэтов, составлял антологии новой поэзии, а когда в 1925 г. в Америку приехал Маяковский, приветствовал друга и напечатал три небольшие книжки его стихов со своими рисунками («Американцам для памяти», «Солнце в гостях у Маяковского», «Атлантический океан»).

Бурлюк был уверен, что своим трудом подводит «фундамент осознания» под современное искусство. Он провозглашал: «Но футуризм не изжит! Под новыми именами бьется творческое сердце его энтелехии»[53]. Воспользовавшись термином Аристотеля «энтелехия» (целеустремленность, активное начало, превращающее возможность в действительность), Бурлюк разработал теорию энтелехизма — «искусство как органический процесс». Он хотел «сообщить о великой творческой заре энтелехиальных искусств, что является логическим развитием живого ищущего футуризма»[54], и выпустил сборник «Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины (1907—1930)». В чем же сущность энтелехизма как нового принципа в области творчества? На поставленный вопрос Бурлюк дал 10 кратких тезисов в «Эдикте об энтелехическом стихосложении» и развернутый ответ, иллюстрированный большой подборкой стихов.

Не отрицая наличия подсознательного в художественном творчестве, «тайных» источников вдохновения, автор интерпретирует искусство как своеобразный вид «эстетических рефлексов». Он опирается на учение физиолога Павлова о врожденных и условных рефлексах, перенося его положения на область поэзии, где энтелехия использует специфические особенности мозга, подобно тому как пианист пользуется своим музыкальным инструментом или хозяин — складом товаров. Некоторая механистичность рассуждений Бурлюка о связи материального и духовного искупалась наблюдениями над практикой кубофутуристов: «Считанное, четко учтенное дыхание, возникшее как синтез переживаний жизненных, физиологических и психофизиологических. Быть поэтом, иметь связанным процесс дыхания наиболее вплотную с областями в мозгу, ведающими даром слова — запас и память о прежних, уже оформленных (абстрактных) дыханиях, обладающих смыслом, содержанием, ароматом бывших событий и переживаний»[55].

Бурлюк напоминал, что указание на связь пульса и психики имеется у Хлебникова и та же идея пульса жизни всего живого проведена проф. Чижевским. Настаивая на том, что искусство предваряет события жизни и воплощает явления, дающие физиономию эпохе, Бурлюк пишет об актуальности художественного опыта русских футуристов. В недрах этого новаторского движения в ноябре 1912 г. зародилась и мысль автора об энтелехическом искусстве. Он предложил рифмовать строки их начальными созвучиями: «А к островам прибьет ладья / а кос трава и лад и я...» Эту так

называемую переднюю рифму использовал и Маяковский. Позже, переосмысляя сделанное, Бурлюк пришел к выводу, что «сущность энтелехического стихосложения заключается в рифме». Другим элементом он считал звуковую инструментовку стиха, которой уделял внимание в 1910-е гг.: «энтелехизм — седалище силы звуковой инструментовки, <...> гласные — это тот фон, холст, на котором выведен смысловой узор согласных»[56]:

Чело где челюсти О лечь
Исчислить человека челюсть
Челобитная Числителя чела
Точило мыслей...
(«Ночные впечатления»)

Значительно энтелехическое усилие при выборе слова, когда, по убеждению автора, «идет в призыв то, которое более всего в звуковом отношении родственно ему»[57]. Публикуя примеры энтелехиальных стихов, Бурлюк рассматривал их как добавление к существовавшим ранее системам, силлабической и тонической.

Основную часть книги «Энтелехизм» составляли стихотворные тексты нью-йоркского периода, созданные в 1920-е гг. за исключением поэм «Толстой. Горький», изданных отдельно (Нью-Йорк, 1929). Автор пояснял, что это этюды с натуры, они написаны «на клочках бумаги, на переплетах книг, на бульварах, за углом дома, при свете фонаря...» Их можно назвать энтелехическими, поскольку это «черновики, которые отображают первое пламя чувства. Они искренни»[58]. Раздел «энтелехических виршей» открывался стихотворением «Слова Апсейдаун». Это, по замечанию И. Поступальского, «схема бурлюковского трюкачества: "На трапециях ума словам вертеться вверх ногами..."»[59] Критик отметил полифонию цикла, стихи которого доносят голос самого поэта, его лирического героя, литературных масок.

Жизнь в Нью-Йорке, по словам Бурлюка, «приучила к величайшему одиночеству, которое находишь в толпе»[60], поэтому стихи, «спроектированные» на фоне города, почти не содержат прежнего футуристического упоения машинным темпом:

Теперь брожу дробясь в опорках
В плену бульваров вдоль мостов
Необозримого Нью-Йорка,
Где нет ни травки ни листов.
(«На полке Нью-Йорка»)

Экспериментальная поэтика, о которой размышлял Бурлюк, разнообразно утвердилась в этих произведениях. Он дает интересные примеры передней рифмы: «Револьвер / Рев вер различных»; «Вечер / речей речетатив». Ощутимо близки хлебниковскому «скорнению» основ сочетания: «пчела чела», «коса осок». Фиксируя бешеный ритм города, слитность, анонимность существования, Бурлюк применял собственного изобретения

Давид Бурлюк. 1914

Василий Каменский. 1914

Вадим Шершеневич. 1928
ОР ИМЛИ РАН

Борис Лапин. 1920-е гг.
ОР ИМЛИ РАН

«компакт-слова»: отдельные слова и куски слов спрессованы в единую запись, например, «червекомпактнорьяный суп». Компакт-слова усиливали впечатление стремительной, шумной толпы — толпы *блудящевзыскующих мужедам,* где *скукотундра, градоженщина, утонченапетитатлант, улыбкожабы, электрзеркалоресторан, корсетебутшампаноскрипки*. Бурлюк продолжал, как в годы футуристической молодости, писать не только без знаков препинания, но и без предлогов: «солнце бросило стрелу и попало сердце девы...»

Не всегда удачно пользуясь усвоенной техникой стиха, Бурлюк допускает повторение строк Маяковского в своей вариации: «У лица целая / Улица / Целуя / За / Целковый / Целуя за доллар...» В 1920-е гг. поэт составил несколько поэтических циклов с эпатирующими названиями «Беременный мужчина», «Эрекция бодрости», «Титьки Родины», «Регрессивное нежничанье», «Океаностихетты».

Немало сил отдал Бурлюк созданию истории футуризма, писал воспоминания, вел переписку с друзьями молодости, уточняя факты, разыскивая недостающие книги. В 1930 г. он начал издавать журнал «Цвет и рифма», рассылая отдельные номера своим знакомым в СССР, в том числе в музей Маяковского. Однако его труд оставался незамеченным и почти неизвестным, поскольку время изучения футуризма еще не настало.

Даже краткий очерк работы русских футуристов в послереволюционный период показывает разнообразие и художественную состоятельность их творчества. Наследие футуризма не осталось втуне, а было использовано в новых общественно-исторических условиях, для разработки новых тем. При этом были сохранены различные, буквально противоположные аспекты футуристических идей и поэтического мастерства — от конструктивной «вещи» и технической изощренности до смысловой и фонетической зауми, от близких экспрессионизму и сюрреализму перекличек с европейским авангардом до погружения в народно-поэтическое творчество.

Опыт старшего поколения футуристов не прошел бесследно для молодых новаторов. В первой половине 1920-х гг., как мы уже писали, возникли десятки ориентированных на футуризм групп. Оставляя в стороне безусловно решающее воздействие на них поэтики Хлебникова, Маяковского, Пастернака, отметим роль основных героев нашего очерка. Так, один из заумников Туфанов признавал связь с опытом Алексея Крученых, хотя и дистанцировался от него: «На Крученых наша Студия смотрит как на зачинателя. Иных отношений, возможно, и не будет, потому что я веду научно-лингвистическим путем, Крученых *как старый футурист*»[61] (курсив наш. — *В. Т., А. З.*). В марте 1925 г. Туфанов создал «Орден заумников DSO». В письме Б. Козьмину он писал: «В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский — ученики, постоянно работающие в моей студии. <...> Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского (на подготовительной стадии). Терентьев

считает меня “единственным теоретиком в Зауми”, таким образом в Ленинграде заумников — 11 человек...»[62].

Хотя молодые участники «Ордена» (Д. Хармс, А. Введенский) отвергали «фоническую музыку» Туфанова и вели свой поиск в ином направлении, в основе оставались уроки футуризма. Именно поэтому они настояли на замене названия группы «Орден заумников DSO» на более широкое, указывающее также на опыт Маяковского, название «Левый фланг», откуда началось движение к созданию ОБЭРИУ.

Поэтические тексты, организованные по принципу смысловой зауми, находились на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывался принцип бессмыслицы, абсурда, соединяя это направление творчества участников тифлисской группы «41°» с тем, что несколько позже делали обэриуты и ничевоки. «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумности в заумном. Там и образы, и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»[63]. Отсюда, от этой апелляции к силе случайности, «наобумности», взрывающей смысловую основу поэтического образа, родственные нити тянутся, с одной стороны, к исходным позициям русских футуристов, еще в «Садке Судей» (1913) заявивших о «помарках и виньетках творческого ожидания» как о неотъемлемой части произведения; с другой — к эстетическому принципу, провозглашенному несколько позднее европейскими дадаистами: «Наугад вынимать слова из шляпы».

Совершенно особым достижением постфутуризма стала теория и практика агитационно-производственного искусства, представителем которого был Сергей Третьяков. В 1922 г. в заметке «Земля дыбом (Текст и речемонтаж)» он писал, опираясь на футуристический опыт создания спектакля: «В плане агитплаката, долженствующего своей речевой сигнализацией прямо воздействовать на аудиторию, было обращено основное внимание на четкую подачу текста и на его фонетическую выразительность, что сказалось в переносе внимания с ритмической стороны (гласные) на артикуляционно-ономатопическую (согласные)»[64]. Разработанные Третьяковым приемы «устранения речевого мусора» (придыханий, бытовой интонации и т. п.), «учета изобразительно-агитационного эффекта), «слов-жестов» стали важной составляющей политического театра, в частности немецкого, а также представлений коллективов «Синей блузы» и, во многом, стилистики всего «условного театра».

Важной отличительной чертой русского постфутуризма стала его связь с песенным, сказовым, обрядовым русским фольклором, получившим особое значение и распространение в 1920-е гг., когда активно шла борьба с неграмотностью и к литературе приходили писатели и читатели нового поколения. Готовность Василия Каменского и Николая Асеева «ладить» футуристический строй поэзии с песенным оказала влияние на комсомольских поэтов, обогащая их часто ученически скудную поэтику.

Наконец, в 1920-е гг. футуризм сохранял свои позиции и в литературе

русского зарубежья, что видно на примере творчества Ильи Зданевича и Давида Бурлюка.

Однако на рубеже 1920—1930-х гг. произошел слом постфутуристической тенденции, что связано как с общим процессом смены художественных стилей и эпох, так и с усилением черт тоталитаризма в советском обществе.

Политизация творческой жизни углублялась, и понятие футуристической «левизны» становилось идеологически опасным, связанным с партийной оппозицией и антипартийными «уклонами». В 1929 г. Маяковский писал: «Мы были ЛЕФ, мы стали РЕФ. <...> Достаточна ли перемена Л на Р, чтоб говорить о своей новизне? Да, достаточна... Под внешним различием букв и полное различие корней. <...> Левизна, изобретательность для нас обязательна, но из всей левизны мы берем только ту, которая революционна, ту, которая активно помогает социалистическому строительству, ту, которая крепит пролетарскую диктатуру»[65].

Но даже в этой редакции претензии левых на собственную организацию и литературно-художественную политику оказались несостоятельными, — конец им положило постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г., создание Союза советских писателей (1934) и аналогичных организаций в других областях искусства. Как писал Л. Троцкий в некрологе «Самоубийство Маяковского», поэт «мужественнее и героичнее, чем кто бы то ни было из последнего поколения старой русской литературы <...> искал связи с революцией. Да, он осуществил эту связь неизмеримо полнее, чем кто бы то ни было другой. <...> Он долго и свирепо не хотел идти в административно-авербаховский колхоз "пролетарской" лже-литературы»[66].

Со смертью Владимира Маяковского завершилось десятилетие, пройденное футуристами после футуризма.

Примечания

[1] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 350, 351.

[2] *Радлов Н.* О футуризме // Аполлон. 1917. № 8–9.

[3] *Аксенов И.* К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1924. № 3.

[4] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 16.

[5] *Бурлюк Д.* Интересные встречи / Вступ. ст., сост. и коммент. *Л.А. Селезнева.* М., 2005. С. 21.

[6] *Марков В.* Мысли о футуризме // Новый журнал. 1954. № 38. С. 179.

[7] *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 22.

[8] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк. 1956. С. 124.

[9] *Эфрос А.* Мы и Запад // Бюллетени Художественной секции Напкомпроса. 1920. № 2. С. 2.

[10] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 14.

[11] *Янгиров Р.* Василий Кандинский и «Интернационал искусств» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 42. 1998. S. 131.

[12] Жизнь искусства. 1923. № 11. С. 2.

[13] *Рабинович Г.* Маяковский во французской литературе и литературно-художественной критике. М., 1984. С. 30.

[14] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 261.

[15] *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // *Брюсов В.* Среди стихов: 1894–1924. М., 1990. С. 596.

[16] *Третьяков С.* Страна-перекресток. М., 1991. С. 315.

[17] Цит. по: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М., 2005. С. 39–40.

[18] Третьяков С. Леф и нэп // Леф. 1923. № 2. С. 29.

[19] *Заламбани М.* Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М., 2003. С. 111.

[20] *Арватов Б.* Синтаксис Маяковского // Печать и революция. 1923. № 1. С. 85.

[21] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 506.

[22] *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990. С. 97.

[23] *Каменский В.* Его — моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 206.

[24] *Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1964. С. 539.

[25] *Пастернак Б.* Охранная грамота // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 220.

[26] *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 628.

[27] *Крученых А.* Сдвигология русского стиха // *Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.; Таллин, 1992. С. 66.

[28] *Крученых А.* Ожирение роз. Тифлис. 1918. С. 14.

[29] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 153.

[30] *Крученых А., Малевич К., Клюн И.* Тайные пороки академиков. М., 1916. С. 15.

[31] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 41.

[32] *Крученых А.* Взорваль. СПб.: ЕУЫ, 1913 (страницы не обозначены).

[33] *Маринетти Ф.Т.* Футурист Мафарка. М., 1916. С. 21.

[34] *Терентьев И.* А. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1917. С. 12.

[35] *Крученых А.* О женской красоте. Доклад. Баку, 1920. С. 5. Ср. в первой пьесе Маяковского тот же мотив: женщина — это «машина, выделывающая поцелуи».

[36] РГАЛИ, ф. 1346, оп. 4, ед. хр. 135.

[37] *Марков В.* Мысли о футуризме // Новый журнал. 1954. № 38. С. 175.

[38] *Бем А.* Письма о литературе. Цит. по: *Чагин А.И.* От «Фантастического кабачка» — до кафе «Порт-Рояль» // Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности. Вып. 1. М., 2000. С. 72.

[39] *Адамович Г.* С того берега. Критическая проза. М., 1996. С. 49–50.

[40] L'avanguardia a Tiflis. Venezia. 1982. P. 301.

[41] Op. cit. P. 301.

[42] См.: *Чагин А.* Расколотая лира. М., 1998. С. 162.

[43] *Поплавский Б.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996. С. 13.

[44] *Germain A.* Ilia Zdanevitch et le surdadaisme russe // Créer. 1923. № 1.

[45] L'avanguardia a Tiflis. P. 306.

[46] *Ильязд.* Собр. соч. Т. 1. М.; Дюссельдорф, 1994. С. 17.

[47] Там же. С. 21.

[48] Там же. С. 20.

[49] *Gayraud R.* Poésie et prose d'un zaumnik — Il'ja Zdanevic // Revue des' Études slaves. P., 1995. V. 67-4. P. 564.

[50] Цит. по: *Бурлюк Д.* Интересные встречи. С. 116.

[51] Там же. С. 18.

[52] Там же. С. 107.

[53] *Бурлюк Д.* Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 12.
[54] Там же. С. 3.
[55] Там же. С. 6.
[56] Там же. С. 19.
[57] Там же. С. 9.
[58] Там же. С. 24.
[59] *Поступальский И.* Литературный труд Д. Бурлюка. Нью-Йорк, 1932. С. 13.
[60] *Бурлюк Д.* Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 11.
[61] Цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 43.
[62] Там же. С. 40.
[63] *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 20. См. подробнее: *Чагин А.И.* Расколотая лира. С. 218–220.
[64] *Третьяков С.* Земля дыбом // Зрелища. 1923. № 27. С. 6.
[65] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 203.
[66] *Т<роцкий Л.>* Самоубийство В. Маяковского // Бюллетень оппозиции (большевиков-ленинцев). Париж, 1930. Май. С. 40.

КРАТКАЯ ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФУТУРИСТОВ 1917–1930 гг.

1917

Апрель—декабрь — Федерация футуристов (Маяковский, Пунин, Мейерхольд, Альтман и др.) участвовала в работе Союза деятелей искусств.

Май — В Москве образован Профессиональный союз художников-живописцев. Левая федерация была представлена К. Малевичем, О. Розановой, В. Татлиным, Г. Якуловым, В. Маяковским, А. Грищенко.

Лето — Организована АСИС (Ассоциация Социалистического Искусства), под маркой которой вышла поэма Маяковского «Человек».

Ноябрь — В Москве открылось «Кафе поэтов», на эстраде которого выступали футуристы Маяковский, Д. Бурлюк, Хлебников, Каменский, Игорь Северянин и др.; в Тифлисе образован «Синдикат футуристов» (Крученых, И. Зданевич, Н. Чернявский, Кара-Дарвиш и др.) и открыт «Фантастический кабачок».

30 декабря — В Политехническом музее состоялась «Елка футуристов».

1918

19 января — В Тифлисе лекцией И. Зданевича «Заумная поэзия и поэзия вообще» начались лекции о футуризме, с февраля открылся университет — «Футурвсеучбище».

15 марта — В Москве вышла «Газета футуристов» при участии Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского, опубликовавших «Манифест летучей федерации футуристов».

15 апреля — Закрыто «Кафе футуристов» в Настасьинском переулке. Отъезд Д. Бурлюка из Москвы на Урал и в Сибирь.

8 октября — Организовано издательство ИМО (Искусство молодых) под руководством Маяковского, при участии О. Брика, Р. Якобсона и др.

Ноябрь — Вышел сб. «Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов» (изд. ИМО; обл. Маяковского); отдельным изданием напечатан «Наш марш» Маяковского с нотами композитора А. Лурье под названием «Марш футуристов» (обложка П. Митурича).

7 ноября — В годовщину Октябрьской революции были представлены спектакли «Мистерия-буфф» Маяковского в Петрограде и «Степан Разин» Каменского в Москве.

7 декабря — Вышел первый номер газеты «Искусство коммуны», органа отдела ИЗО Наркомпроса, со стих. Маяковского «Приказ по армии искусства».

Декабрь — В Тифлисе А. Крученых и И. Зданевич в «Фантастическом кабачке» читают лекции «футуристического университета»; образована группа «41°» в Тифлисе. В нее вошли Крученых, Зданевич, Терентьев; в Тифлисе вышли книги А. Крученых «Малахолия в капоте», «Шбыц» и др.; вышел первый сб. стихов Д. Бурлюка «Лысеющий хвост» [Златоуст].

1919

Январь — В Выборгском районе Петрограда организованы первые ячейки комфутов (коммунистов-футуристов). Декларация и устав организации опубликованы в «Искусстве коммуны», № 8.

Июль — Издательство ИМО прекратило существование. Не удалось издать сборники статей «Теория футуризма», «Практика футуризма», «Сборник по теории поэтического языка», «1909–1919. Литература десятилетия. История художественных завоеваний “после символизма”» и др. книги. Вторым изданием вышел сб. стихов Д. Бурлюка «Лысеющий хвост: Избранные стихи (1907–1918)» [Курган].

20 июля — В Тифлисе вышел первый номер газеты «41°».

1920

17 мая — В Доме печати состоялся доклад Б. Арватова «О коммунистах-футуристах» и обсуждение тезиса о том, что «коммунистический футуризм является прыжком через футуризм прежний».

Во Владивостоке начал выходить журнал «Творчество», в котором печатались Асеев, Третьяков, Бурлюк.

1921

13 января — Организационное собрание ассоциации коммунистов-футуристов (комфут).

Апрель — Экземпляр поэмы «150 000 000» подарен Ленину с надписью: «Товарищу Владимиру Ильичу с комфутским приветом. Владимир Маяковский. Б. Кушнер, Б. Малкин, Д. Штеренберг, Н. Альтман, О. Брик, Л. Брик».

Май — В записке Ленина Луначарскому по поводу «150 000 000» говорилось: «По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и *не более 1500 экз.* для библиотек и для чудаков. А Луначарского сечь за футуризм»; во Владивостоке вышла книга стихов Асеева «Бомба».

Август — Из письма Маяковского Асееву в Читу: «Громовый привет и широкое футуристическое мерси за агитацию нашего искусства...»

Ноябрь — Организация издательства, а затем и группы МАФ (Московская, в будущем Международная ассоциация футуристов).

1922

Февраль — В Париже вышел первый номер журнала «Удар» (Художественно-литературная хроника С. Ромова). Журнал объединял русских и французских художников и писателей (до августа 1923 г. издано 4 номера).

Март—апрель — В Берлине начал выходить журнал «Вещь» (Международное обозрение современного искусства) под редакцией художника Эль Лисицкого и писателя И. Эренбурга. Конструктивистское направление журнала было поддержано С. Третьяковым (вышли № 1–2, 3); в Чите вышла книга Н. Асеева и С. Третьякова «Художник Пальмов» и сб. Третьякова «Ясныш: Стихи 1919–1921 гг.»

28 июня — Умер В. Хлебников.

Октябрь — В Берлине в галерее Ван-Димен открылась Первая русская художественная выставка, на которой были представлены все новаторские группировки.

Ноябрь — В Париже на обеде, устроенном Союзом русских художников во Франции в честь Маяковского, обсуждался проект сотрудничества между журналом «Удар» и московскими футуристами, а также создания группы «Через».

В конце года Асеев и Третьяков вернулись в Москву; вышла книга стихов Асеева «Стальной соловей».

1923

Январь — Организация журнала «Леф» (Левый фронт искусств) и объединение вокруг него коллектива единомышленников, куда вошли писатели, художники, работники театра, кино, эстрады, архитекторы.

Март — Вышел первый номер журнала «Леф» (всего до 1925 г. — семь). Программную статью «За что борется Леф?» подписали Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак.

В Париже напечатаны книги И. Зданевича (Ильязд) «Лидантю фарам. Париш: 41°» и «Парижачьи».

3 апреля — В Москве состоялся диспут «Футуризм сегодня».

1924

Вышли книги С. Третьякова «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы».

В Нью-Йорке вышли книги Д. Бурлюка «Бурлюк пожимает руку Вульворт бильдингу» и «Флейта собвея».

1925

Вышла книга А. Крученых «Заумный язык у: Сейфулиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля и др.»

1926

Вышла книга С. Третьякова «Рычи, Китай! Стихи».

Издана книга А. Крученых «Календарь. Продукция 133» с предисловием Б. Пастернака.

1927

Январь — Начал выходить журнал «Новый Леф» (10 номеров).

23 марта — Состоялся диспут «Леф или блеф?»

В «Новом Лефе» (№ 7) начата публикация книги Третьякова «Дэн Шихуа».

Вышли книги Н. Асеева «Изморозь» и «Время лучших» (Обложка С. Телингатера).

Вышла книга А. Крученых «Четыре фонетических романа: 1. Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица; 2. Случай в “номерах”; 3. Ревнючесть; 4. Дунька-Рубиха». Рис. М. Синяковой. Обложка Г. Клуциса.

1928

Сентябрь — После шестого номера журнала «Новый Леф» Маяковский вышел из редколлегии, объяснив в докладе «Левей Лефа», что литературные группировки отвлекают писателей от творчества. Последние пять номеров «Нового Лефа» редактировал С. Третьяков.

Вышла книга Асеева «Семен Проскаков: Стихотворные примечания к материалам по истории гражданской войны».

1929

14 июня — Заявление в Госиздат о намерении группы «Реф» (Революционный фронт искусств) издавать альманах «Революционного фронта искусств» (издание не состоялось).

Напечатана книга С. Третьякова «Речевник: Стихи» (обложка А. Родченко).

Вышла книга «Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа» (под ред. Н. Чужака и при участии О. Брика, Т. Грица, П. Незнамова, В. Перцова, В. Тренина, С. Третьякова, Н. Чужака, В. Шкловского).

8 октября — В Политехническом музее состоялся вечер «Открывается Реф». Среди тезисов Маяковского — «отрицание голого факта и требование в искусстве тенденциозности и направленности».

1930

1 февраля — в Клубе писателей открылась выставка «20 лет работы Маяковского».

«К 20-летию футуризма, искусства пролетариата» в Нью-Йорке вышла книга Д. Бурлюка «Энтелехизм».

14 апреля — умер В. Маяковский.

БИБЛИОГРАФИЯ

Поэзия русского футуризма / Вступ. ст. *В.Н. Альфонсова*; Сост. и подгот. текста *В.Н. Альфонсова* и *С.Р. Красицкого*; персональные справки-портреты и примеч. *С.Р. Красицкого.* СПб.: Академический проект, 1999.

Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. *В.Н. Терехина* и *А.П. Зименков.* М.: Наследие, 1999.

Третьяков Сергей Михайлович

Соч.:

Железная пауза. Стихи. Владивосток: Птач, 1919.

Ясныш. Стихи 1919—1921 гг. [Чита]: Птач, 1922.

Октябревичи. М.: Молодая гвардия, 1924.

Слышишь, Москва?! Агит-гиньоль в 4-х действиях М.: Всероссийский пролеткульт, 1924.

Противогазы. Мелодрама в 3-х действиях. М.: Всероссийский пролеткульт, 1924.

Рычи, Китай! Событие в 9 звеньях. М.: Молодая гвардия, 1926.

Речевик. Стихи / Предисл. *И. Дукора.* М.; Л.: ГИЗ, 1929.

Дэн шихуа. Биоинтервью. Роман. М.: Молодая гвардия, 1930.

Люди одного костра. Литературные портреты. М.: Гослитиздат, 1936.

Страна-перекресток. М.: Советский писатель, 1937.

Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай. М.: Искусство, 1966.

Страна-перекресток: Документальная проза / Сост., послесл., коммент. *Т.С. Гомолицкой-Третьяковой.* М.: Советский писатель, 1991.

Лит.:

Рудницкий К. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.

Колязин В. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. М.: ГИТИС, 1998.

Каменский Василий Васильевич

Соч.:

Землянка. Лирическая повесть. СПб., 1911.

Танго с коровами. Железобетонные поэмы. М.: Изд. *Д.Д. Бурлюка*, 1914.

Девушки босиком. Стихи. Тифлис, 1917.

Звучаль Веснеянки. Стихи. М.: Китоврас, 1918.

Сердце народное Стенька Разин. Поэма. М., 1918.

Цувамма. Тифлис: Куранты, 1920.

Емельян Пугачев. Степан Разин. М.: Моск. театральное изд-во, 1925.

Путь энтузиаста. Пермь: Кн. изд-во, 1968.

Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1966.
Танго с коровами. Стенька Разин. Звучаль веснеянки. М.: Книга, 1990.

Лит.:

Гинц С.М. В. Каменский. Пермь: Кн. изд-во, 1974; 2-е изд. — 1984.
Гриханова Г. «Землянка» Каменского // Книжное обозрение. 1985. № 29.
Никольская Т. В.В. Каменский // Русские писатели 1800—1917. М.: БРЭ-Фианит, 1992. Т. 2.

Асеев Николай Николаевич

Соч.:

Собр. стихотворений: В 3 т. М.; Л.: ГИЗ, 1928.
Собр. стихотворений: В 5 т. М.: Художественная литература, 1963—1964.
Ночная флейта. Стихи. М.: Лирика, 1914.
Леторей. Книга стихов. М.: Лирень, 1915.
Бомба. Владивосток: Дальневосточная трибуна, 1921.
Стальной соловей. М.; МАФ, 1922.
Буденный. Поэма. М.: Красная новь, 1923.
Леф-агитки Маяковского, Асеева, Третьякова. Агит-заметки А. Крученых. М.: Всеросс. Союз поэтов, 1925.
Из чего приготовляются конфеты. М.: Моссельпром, 1925.
Октябрьские песни. М.: Молодая гвардия, 1925.
Громы о мрамор. Стихи 1924—1925 года. Харьков: Пролетарий, 1926.
Время лучших. М.: Московский рабочий, 1927.
Дневник поэта. [Сб. статей]. Л.: Прибой, 1929.
Семен Проскаков. М.: Художественная литература, 1937.
Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1967, 1990.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. *А.И. Михайлова.* Л.: Советский писатель, 1981 (Библиотека поэта. Большая серия).
О поэтах и поэзии. Статьи и воспоминания / Сост., вступ. ст. и примеч. *А.М. Крюковой.* М.: Советская Россия, 1985.
Стихотворения. Поэмы. Воспоминания. Статьи / Сост., вступ. ст. и примеч. *О.П. Смолы.* М.: Правда, 1990.
Родословная поэзии. Статьи, воспоминания, письма / Вступ. ст. *Л.А. Озерова*; Коммент. *А.М. Крюковой.* М.: Советский писатель, 1990.

Лит.:

Крученых А. Книги Асеева за 20 лет. М.: Всекдрам, 1934.
Карпов А.С. Николай Асеев. Очерк творчества. М.: Просвещение, 1969.
Сарнов Б. Н.Н. Асеев // История русской советской литературы: В 4 т. Т. IV. М.: Наука, 1971.
Флейшман Л. История «Центрифуги» // Boris Pasternak. Paris, 1979.
Смола О.П. Лирика Асеева. М.: Художественная литература, 1980.
Воспоминания о Николае Асееве / Сост. *К.М. Асеевой, О.Г. Петровской.* М.: Советский писатель, 1980.
Шайтанов И.О. В содружестве светил: Поэзия Н. Асеева. М.: Советский писатель, 1985.

Мешков Ю.А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1987.

Смола О.П. «Не верю ни тленью, ни старости...» Лирика Николая Асеева // *Смола О.П.* «Если слова болят...» Книга о поэтах. *Смола К.О.* О Чехове. М.: Скорпион, 1998.

Крученых Алексей Елисеевич

Соч.:

Взорваль. СПб.: ЕУЫ, 1913.

Победа над солнцем. Пьеса. СПб.: ЕУЫ, 1913.

Утиное гнездышко... дурных слов. СПб.: ЕУЫ, 1914.

Малахолия в капоте. Тифлис: 41°, 1918.

Шбыц. Тифлис: 41°, 1918.

Лакированное трико. Тифлис: 41°, 1919.

Замауль. Баку: 41°, 1919.

Голодняк. М.: Тип. ЦИТ, 1922.

500 новых острот и каламбуров Пушкина. М.: Издание автора, 1924.

Заумный язык у: Сейфулиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля и др. М.: Всеросс. Союз поэтов, 1925.

Четыре фонетических романа. Разбойник Ванька Каин и Сонька-Маникюрщица. М.: Издание автора, 1927.

Кукиш прошлякам. Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе / Сост. *С. Кудрявцев.* М.: Гилея, 1992.

Наш выход. К истории русского футуризма / Сост. *Р. Дуганов*; Коммент. *А. Никитаев*, *В. Терехина.* М.: RA, 1996.

Память теперь многое разворачивает: Из лит. наследия Крученых / Сост., послесл., публ. текстов и коммент. к ним *Н. Гурьяновой.* Oakland: Berkeley Slavic Specialistes, 1999 (Modern Russian literature and culture: Studies a. texts; Vol. 41).

Стихотворения, поэмы, роман, опера / Вступ. ст., сост., подг. текста, примеч. *С.Р. Красицкого.* СПб.: Академический проект, 2001 (Новая библиотека поэта. Малая серия).

Лит.:

Терентьев И. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1918.

Циглер Р. Поэтика А.Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia: Quaderni del Seminario dell'Universita degli Studi di Venezia. № 13. 1982.

Харджиев Н. Судьба Крученых // *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М.: RA, 1997.

Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner. 1992.

Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст., коммент. *С. Сухопарова.* München, 1994.

Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. *В.Н. Терехина* и *А.П. Зименков.* М.: Наследие, 1999.

Книги А.Е. Крученых кавказского периода из коллекции Гос. музея В.В. Маяковского. Каталог. М.: ГММ-Радис, 2002.

Зданевич Илья Михайлович,
псевдоним — Эли Эганбюри, Ильязд, Iliazd

Соч.:

Ильязд (Илья Зданевич). Собр. соч.: В 5 т. / Подг. текста и предисл. *Р. Гейро*; Под ред. *Т. Никольской.* М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1994–.

Т. 1. Парижачьи: Опись. 1994; Т. 2. Восхищение: Роман. 1995; Т. 3. История Прайса. 2005.

Эли Эганбюри. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Ц.А. Мюнстер, 1913.

Пенталогия «Аслаабличья»: Янко круль албанскай. [Тифлис, 1918]; Асел напракат. [Тифлис, 1918]; Остраф пасхи. [Тифлис, 1919]; Зга якабы. [Тифлис, 1920]; *Ильязд.* Лидантю фарам. Париш: 41°, [1923] / Предисл. *Ж. Рибемон-Дессеня.*

Ильязд. Парижачьи. Paris: Издание автора. 1923.

Ильязд. Восхищение. Paris: 41°, 1930; репринт. Berkeley. 1983 / Предисл. *Е. Божур*; Посмертные труды [1928] // Новый журнал. 1987–1988. № 168–171.

Афат. Paris, 1940 (илл. *П. Пикассо*).

Поэзия неведомых слов. Paris, 1948 (илл. *М. Шагала*).

Приговор безмолвный. Paris, 1961 (илл. *Ж. Брака* и *А. Джакометти*).

Лит.:

Терентьев И. Рекорд нежности: Житие Ильи Зданевича. Тифлис, 1919.

Кирилл Зданевич, Илья Зданевич. Каталог выставки. Тбилиси; Париж, [1989].

Марцадури М. Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанскай» И.М. Зданевича // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Trento, 1990.

Зданевич Э. Футуризм и заумь в последних произведениях И. Зданевича (Ильязда) // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991.

Йованович М. Роман И. Зданевича «Восхищение» // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991.

Из архива Ильи Зданевича / Публикация и примеч. *Р. Гейро* // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 5. М.; СПб.: Atheneum-Феникс, 1991.

Магаротто Л. «Неуемная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Научный совет по мировой культуре РАН, 1993.

Новые материалы из парижского архива И. Зданевича / Вступ. ст. и публ. *Р. Гейро* // Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996.

Никольская Т. О драматургии И. Зданевича // *Никольская Т.* Авангард и окрестности. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2002.

Терехина В. Зданевич И.М. Аслаабъличья; Восхищение; Парижачьи // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940: Книги. М.: РОСПЭН, 2002.

Васильев И. Ильязд. Вехи жизни и творчества И.М. Зданевича // Известия Уральского гос. ун-та. Екатеринбург, 2002. № 24.

Лит. на иностр. яз.:

Germain A. Ilia Zdanevitch et le surdadaisme russe // Creer. 1923. № 1.

La rencontre Iliazd — Picasso. Hommage a Iliazd. Catalogue. Paris, 1976.

Janećek G. Il'ja Zdanević's «aslaablić'e» and the Transcription of «zaum'» in Drama // L'avanguardia a Tiflis. Venezia: Quaderni del Seminario dell'Universita degli Studi di Venezia № 13. 1982.

Zdanevitch H. Il'a Zdanevic à Paris: 1921–1923 // L'avanguardia a Tiflis. Venezia: Quaderni del Seminario dell'Universita degli Studi di Venezia. № 13. 1982.

Gayraud R. Poesie et prose d'un zaumnik — Il'ja Zdanevic // Revue des' etudes slaves. P., 1995. T. 67-4.

Бурлюк Давид Давидович

Соч.:

Лысеющий хвост: Избранные стихи (1907–1918). [Златоуст, 1918], 2-е изд. [Курган], 1919.

Бурлюк пожимает руку Вульворт бильдингу. Нью-Йорк: Русский голос, 1924.

Флейта собвея. Нью-Йорк: Русский голос, 1924.

Маруся-сан. Нью-Йорк: Шаг, 1925.

Восхождение на Фудзи-яму. Нью-Йорк: Изд. *М.Н. Бурлюк*, 1926.

Толстой. Горький. Поэмы. Нью-Йорк: Изд. *М.Н. Бурлюк*, 1929.

Энтелехизм. Нью-Йорк: Изд. *М.Н. Бурлюк*, 1930.

Color & Rhyme (Цвет и рифма). Нью-Йорк: *Изд. М.Н. Бурлюк*. 1930–1966.

$^{1}/_{2}$ века. Россия 1882–1932 Америка. Нью-Йорк: Изд. *М.Н. Бурлюк*, 1932.

Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Воспоминания / Сост. *Н.А. Зубкова*. СПб.: Пушкинский фонд, 1994.

Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000 (Новая библиотека поэта).

Интересные встречи / Вступ. ст., сост. и коммент. *Л.А. Селезнева*. М.: Русская деревня, 2005.

Лит.:

Поступальский И. Литературный труд Бурлюка. Нью-Йорк: Изд. *М.Н. Бурлюк*, 1931.

Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. М.: Наука, 2002.

В.Н. Терехина, А.П. Зименков

ЛЕФ И ЕГО ПОЭТЫ

(Маяковский, Асеев, Третьяков, Кирсанов)

Динамика литературного авангарда на завершающем его этапе (1917–1930) отмечена тремя вехами. Выступлениями Маяковского и его ближайшего окружения в первые пореволюционные годы (1917–1920). Этот этап связан прежде всего с изданием «Газеты футуристов» (1918) и газеты «Искусство коммуны» (1918–1919). Деятельностью ЛЕФа (1923–1928) и издаваемых им журналов «Леф» (1923–1925) и «Новый Леф» (1927–1928). И наконец, смертью Маяковского (1930), обозначившей распад лефовского движения.

На всех этапах левого движения, без сомнения, центральной оставалась фигура Маяковского, притом что совсем рядом в литературе или смежных областях искусства выступали Велимир Хлебников, Всеволод Мейерхольд, Казимир Малевич, Сергей Прокофьев, Сергей Эйзенштейн и многие другие художники, оказавшие сильнейшее воздействие на культуру XX века. Ждавшие от жизни немыслимых обновлений, они приняли революцию, став поборниками ее идей. «Пока революция не погибла, — скажет Николай Пунин в 1919 г., — не погибнем мы — ее дети. А если погибнет она, лучше было бы погибнуть с нею вместе»[1]. Так все и вышло. По мере затихания романтического ветра революции угасал и авангард. Однако мы до крайности упростили бы проблему, если бы видели в гибели Маяковского и его детища — литературного авангарда — лишь внешние причины и не видели бы глубоко внутренней драмы лефовства.

Не сомнение и страх, а великое возбуждение на грани нервного потрясения испытывает Маяковский в ночь с 27 на 28 февраля 1917 года. «Я стоял перед ним, как дерево под ураганом, — вспоминает А.Н. Тихонов (Н. Серебров). — Около вокзала послышалась перестрелка. Маяковский бросился в ту сторону.

— Куда вы?

— Там же стреляют! — закричал он в упоении.

— У вас нет оружия!

— Я всю ночь бегаю туда, где стреляют.

— Зачем?

— Не знаю! Бежим!»[2]

Вот это «стреляют!», «не знаю!», «бежим!» как нельзя лучше передает господствующее состояние и настрой футуристов в первые дни февральской революции. Мысль о свободе, которая вчера еще только дразнила да обещала, а сегодня хлынула потоком на улицы, завладевает их сознанием. Слово устное, митинговое отодвигает на периферию художественной жизни слово письменное, а всякий печатный текст обретает значение манифеста.

В середине марта 1917 г. Маяковский участвует в организации художественного Союза «Свобода искусству», решительно выступает против ущемления творческой свободы путем учреждения Министерства искусств и вообще против какой-либо государственной опеки. Мысль о свободе художника от политики, а искусства от государства — сквозная в речи Маяковского на собрании деятелей искусства в Петрограде 12 марта 1917 г.: «Наше дело — искусство — должно отмежевать в будущем государстве право на свободное определение всех деятелей искусства <...> Мой девиз и всех вообще — да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство. <...> Я не отказываюсь от политики, только в области искусства не должно быть политики»[3].

В конце марта Давид Бурлюк, Владимир Маяковский, Василий Каменский, Василиск Гнедов, а также Аристарх Лентулов, Георгий Якулов, Владимир Татлин, Казимир Малевич выступили в Москве на «Первом республиканском вечере искусств», призывая художников идти на улицу, в массы.

Аналогичными призывами в эти же дни заявили о себе петроградские деятели левого искусства. С воззванием «На революцию» они обратились к рабочим и солдатским организациям, к политическим партиям, предложив свою помощь в проповеди революционных идей художественными средствами. Обращение подписали Осип Брик, Лев Бруни, Илья Зданевич, Маяковский, Мейерхольд, Татлин, Виктор Шкловский и др.

25 мая Хлебников, Григорий Петников, Маяковский участвуют в праздничном шествии по улицам Петрограда в честь Займа свободы. И так далее, и так далее.

Подхваченное революционной улицей двустишие Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй» определило, с афористичностью и прямотой поэта, не только тональность футуристических выступлений в период между двух революций, но, в известном смысле, и специфическую направленность идей литературного авангарда на все последующие годы. С первых дней Октября футуристы связали себя с политикой, с новой властью («...Нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт»[4]), с идеей коммунизма в ее большевистской версии, что и предопределило в дальнейшем трагическую судьбу левого искусства (отсюда и «большевики искусства» — имя, очень скоро прикрепленное к левым).

Впрочем, на первых порах, примерно до весны 1918 года, футуристы были независимы от новой власти настолько же, насколько были независимы от большевиков, в рамках социалистического выбора, другие поли-

тические партии. Первый и единственный номер «Газеты футуристов» (15 марта 1918) публикует стихотворения Маяковского «Наш марш» и «Революция» (поэтохроника)», декларации «Декрет № 1 о демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)» и «Манифест Летучей Федерации Футуристов», подписанные Бурлюком, Каменским, Маяковским, «Открытое письмо рабочим» Маяковского и «Обращение к молодым художникам» Бурлюка.

Основополагающие идеи и принципы этих документов:

Отделить искусство от государства (1. Необходимо уничтожить «покровительство привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины». 2. Передать «театры, капеллы, выставочные помещения и здания академии и художественных школ в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа»).

Расчистить пути для третьей Революции — Революции Духа («Старый строй держался на трех китах. Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное! Февральская революция уничтожила рабство политическое <...>. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь <...>. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа»).

«Революция содержания — социализм-анархизм — немыслима без революционной формы — футуризма» (Рабство Духа по-прежнему извергает «фонтан затхлой воды, именуемый — старое искусство»; «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства»).

«Все искусство — всему народу!» (Во имя всеобщего равенства перед культурой свободное слово футуристов «будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений». Во исполнение своей программы «Газета футуристов» помещает объявление о создании «Дома искусства для всех» с той же целью — приобщить граждан новой России к современному искусству.)

Полуанархический дух футуристов (позже Маяковский скажет: «Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцвечивалось иногда и цветами анархии» — из манифеста «За что борется ЛЕФ?»), их лексикон, изобилующий такими словами и выражениями, как «бунт», «оружие», «бой», «злоба», «на баррикады!», «к стенке», «старье расстреливай!», «прорвемся сквозь заставы» и т. п., говорят как будто сами за себя. Вместе с тем не следует впадать в крайность и любое воинственное заявление поэта принимать за чистую монету, забыв про естественное для человека искусства, а тем более для воителя будущего, будетлянина, гиперболизм, склонность к сильному выражению. «Мы, пролетарии искусства, зовем пролетариев фабрик и земель к третьей, бескровной, но жестокой революции»[5]. Заметьте — жестокой, но бескровной. И это не оговорка. В статье «Уцелевший бог» О. Брик возражает тем, кто воспринимает футуристов как бомбометателей: «Всем отлично известно, что никто не собирается ни уничтожать сочинений Пушкина, ни сжигать картины Рафаэля, ни разбивать статуй Микель-Анджело. Все прекрасно понимают, что речь идет исключительно об ореоле святости, которым окру-

жают этих непогрешимых пап эстетической церкви»[6]. В «Открытом письме рабочим» Маяковский предостерегает: «Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины»[7]. Художественные творения прошлого для футуриста не более чем «окаменелости», которые нужно отправить «в школы и университеты для изучения географии, быта и истории», но ведь не крушить же, не топтать! Кстати, и слово «пролетарий» у футуристов имеет более широкое значение, чем просто классовое. «Быть пролетарием / грядущее любить / грязь подвалов взорвавшее / верьте» (из набросков к «150 000 000»). Понятно, что при таком романтико-утопическом восприятии революции «футурист» и «пролетарий» легко смешиваются, превращаясь в синонимические понятия. «Искусство будущего — пролетарское искусство, — скажет О. Брик. — Искусство будет пролетарским, или его не будет вообще»[8] (1918).

Если «Газета футуристов», изданная Ассоциацией социалистического искусства (АСИС), была действительно независима от государства, то еженедельная газета «Искусство коммуны», выходившая в Петрограде с декабря 1918 по апрель 1919 г., принадлежала Отделу изобразительных искусств Наркомпроса, и, значит, говорить о ее независимости можно лишь с оговоркой. И хотя Н. Пунин, выражая позицию газеты в целом, все-таки настаивает на свободе творчества («мы боремся за социалистическое будущее, которое государства не знает»[9]), его и его коллег очень скоро постигнет разочарование — газета будет упразднена, как только ее направленность придет в противоречие с политикой большевиков в области культуры.

Под эгидой «Искусства коммуны» выступали О. Брик, Н. Пунин, Н. Альтман (члены редколлегии), В. Маяковский, Р. Якобсон, К. Малевич, В. Татлин, М. Шагал, В. Кандинский, И. Пуни, Д. Штеренберг, Д. Бурлюк, В. Каменский, А. Лурье, О. Розанова, В. Мейерхольд, Б. Кушнер и др.

Что же нового добавляет «Искусство коммуны» к тому, что нам известно по «Газете футуристов»? Маяковский к этому времени становится бесспорным лидером левого искусства — не случайно его стихи («Приказ по армии искусств», «Радоваться рано» и др.) печатаются в газете как передовицы. Грядущее искусство коммуны, или пролетарское искусство, которому в настоящем служит футуризм, живет не индивидуальной, а коллективной жизнью[10]. Искусство коллектива будет такой формой, рассуждает писатель, теоретик литературы Б. Кушнер, при которой идея произведения возникнет в неограниченно широких массах, воля же к воплощению его будет этой массой делегирована исполнителю — безразлично, единичному ли художнику, рабочей ли коллегии[11]. Так же примерно рассуждали и другие деятели левого искусства — потому что «искусство коммуны» было следствием определенной системы взглядов, которая, как казалось многим и многим, должна была привести к торжеству справедливости и правильно устроенной жизни.

Тут необходимо сказать, что русский литературный авангард после 1917 года вновь поставил и до предела актуализировал философскую проблему, известную с античных времен и осмысленную в трудах Платона, — проблему взаимоотношения искусства и государства. Определяя место и роль

художника-творца в будущем идеальном государстве, Платон исходил из того, что красота реальной жизни выше красоты художественной. Земная жизнь, по Платону, есть подражание вечным идеям. Искусство же есть подражание земной жизни и, значит, является как бы подражанием подражания. Изображаемые поэтом вещи в реальной действительности гораздо лучше известны тем, кто их производит. Отсюда, ставя Гомера с эстетической точки зрения выше всех поэтов Греции, Платон вместе с тем изгоняет его из своего идеального государства — потому именно, что гомеровские эпопеи есть творчество поэтических вымыслов. По этой же причине Платон изгоняет плаксивую, печальную, разнеживающую музыку и оставляет лишь музыку мужественно-военную и утилитарно-деятельную. Музыку пожарных оркестров, любимую Маяковским, Платон, надо думать, одобрил бы, как одобрил бы и стремление вытравить из поэзии всякого рода ахи и охи, расслабляющие волю советского человека («Кому это интересно, что — “Ах, вот бедненький! Как он любил и каким он был несчастным...”»).

Сознавали футуристы или нет, но в новых исторических условиях они попытались претворить в реальность платоновские идеи низведения искусства до вторичной, узко функциональной роли в обстоятельствах стремительного марша в коммунизм, а потом и его (искусства) полного растворения в жизни. В мгновение ока, чему способствовал революционный взрыв, футуристы совершили прыжок («Довольно, шагать, футуристы! В будущее — прыжок!» — таким лозунгом открывался один из номеров «Искусства коммуны») от крайней автономии художественной формы к столь же крайним идеям прагматизации искусства, от самовитого слова, от кубизма и вообще беспредметничества к производственному искусству, к апологии факта, от лабораторного и заумного экспериментаторства к газетной агитке. «Для социалистического сознания произведения искусства не более как предметы и вещи» (Б. Кушнер)[12]. «Мы боимся новенького, — пишет Н. Пунин, — как чего-то расслабляющего и обессиливающего нас <...> (прямо по Платону. — *О. С.*). Не новенького хотим — нового»[13].

Буржуазное искусство, рассуждает О. Брик в статье «Дренаж искусства», мешало видеть живую жизнь. «Буржуазные художники срисовывали деревья, солнце, горы, моря, делали глиняных и мраморных людей, зверей. К чему? Все это уже есть, существует, движется, живет и в тысячу раз лучше.

Вы хотите возразить и сказать, что вы давали идею вещей? Не надо нам ваших идей. Мы любим нашу живую, материальную, плотскую жизнь.

Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых, невиданных вещей. Все, кто любит живое искусство, кто понимает, что не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного искусства, кто может творить вещное, должны принять участие в созидании подлинно пролетарских центров художественной культуры»[14].

Идея художника-строителя, поэта-рабочего и изобретателя — магистральная в эстетике футуристов-коммунистов. «Искусство для пролетариата — не священный храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, ко-

торый выпускает всем художественные предметы» (Н. Пунин)[15]. «Теперь нужны не пейзажи, стоящие вне жизни. Художники должны слиться с рабочими, войти в их работу. <...> Пусть они сделаются такими же производителями, как рабочие» (М. Блох)[16].

Лелеемые мечты о царстве светлого будущего, о заводах и фабриках коммунистического искусства вызывают в сознании левых художников чудесные видения машин, моторов, железобетонных конструкций (см. статью К. Малевича «Архитектура как пощечина бетоножелезу»[17]. А вместе с этим рождается и эстетика конструктивизма как торжества технического мастерства и строгой функциональности. «Конструкция вещи находится в полной зависимости от ее предназначения», — пишет Иван Пуни. Поскольку же всякая постройка диктуется утилитарными целями, постольку художник с его природной склонностью к фантазиям, творческому своеволию и прихоти может даже помешать: «Здесь нужны совсем не художники, — продолжает Пуни, — но очень и очень хорошие техники-математики, способные утилитарно конструктивно мыслить и совершенно абсолютно лишенные художественного вкуса»[18].

Девятнадцатый выпуск «Искусства коммуны» (апрель 1919) стал последним. Чем конкретно было вызвано упразднение газеты и что этому сопутствовало — тема особого разговора[19]. Теперь же наметим эволюцию литературного авангарда к ЛЕФу, но до этого кратко охарактеризуем записку Маяковского о футуризме от 1 сентября 1922 г. — документ, интересный тем, что он отражает эстетические устремления Маяковского в промежутке между «Искусством коммуны» и «Лефом», т. е. тогда, когда футуристы называли себя комфутами. Свою задачу комфуты видят, во-первых, в том, чтобы через прозу и поэзию утверждать «мастерство слова, но не как эстетскую стилизацию, а как умение в слове решать любую задачу», и, во-вторых, «ответить на любую задачу, поставленную современностью»[20]. Обе задачи по сути предвосхищают будущий лефовский социальный заказ, о чем речь впереди. Первая же задача имеет в виду поэтику футуризма на новом этапе, однако новизна ее относительна и заключается, пожалуй, лишь в специфической окраске трубного голоса поэта, а отсюда его слов-плакатов, слов-лозунгов («в революционную эпоху, когда быт еще не отвердел, требуется лозунговая лирика, подхлестывающая революционную практику, а не несторское подытоживание результатов этой практики»). Конкретные требования к стиховому слову, изложенные в письме, мало что добавляют к уже известному по ранним манифестам футуризма:

а) произвести работу над словарем (словоновшество, звуковая инструментовка);

б) заменить условную метрику ямбов и хореев полиметрией самого языка;

в) революционизировать синтаксис (упрощение форм словосочетания, ударность необычных словоупотреблений);

г) обновить семантику слов и словосочетаний;

д) выявить плакатность слова.

И так далее. Общий вывод: «...для футуристов составление воззваний

по борьбе с тифом и любовное стихотворение — только разные стороны одной словесной обработки»[21].

Есть также в письме одно как будто частное положение, но для понимания общей участи советской литературы как литературы социалистического реализма оно имеет первостепенное значение: «В самое последнее время перед футуристами встала задача дать образцы современного эпоса: но не протокольно-описательного, а действенно-тенденциозного или даже фантастико-утопического, дающего быт не таким, как он есть, а каким он непременно будет и быть должен»[22].

*
* *

Прежде всего постараемся ответить на вопрос — дал ли в эстетическом отношении ЛЕФ что-нибудь новое по сравнению с «Искусством коммуны»? Перелистав журнал «Леф», убеждаешься, что он был как бы вторым дыханием «Искусства коммуны». Натиска, волевого напора даже больше стало. Но если пафос «грядущего искусства коммуны» в первые два-три года после революции покорял первородством и романтической безоглядностью, то теперь футуризм, растеряв обаяние молодости, все больше усваивал привычки корпоративного бойца, с угрюмым упорством пробивающегося к цели. Ригоризм, мотивы долженствования, суровой, почти военной требовательности, предъявляемой искусству, определяют *музыкальный* строй лефовских выступлений: «Леф обязан», «Леф должен», «мы докажем», «Леф будет бороться», «мы будем бить», «мы очистим», «Леф предостерегает», «наше оружие» и т. д. и т. д. «Мы должны пересмотреть нашу тактику по отношению к классике». Клич времен «Пощечины общественному вкусу» («Сбросить Пушкина...») отменяется. Более того, «мы даже можем теперь эти книги (классиков. — *О. С.*), как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться у них». Однако мы «будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство».

Из статьи в статью, из выступления в выступление, как заклинание, лефовцы выдвигают требование о неукоснительном соблюдении принципа классовости и предостерегают от «метафизики пророчества и жречества», от «идеалистических излияний о вечности и душе», от «эстетики ради эстетики». В 1919 г. Маяковский заявил: «Оставляя написанное школам, ухожу от сделанного и, только перешагнув через себя, выпущу новую книгу». Безусловно новым в «Лефе» было стремление бороться не вообще с язвами общества, но с язвами в условиях советского строя. Не просто со старым бытом, но «с остатками этого быта в сегодня», с теми, «кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов». Раньше футуристы боролись с «быками буржуазии», теперь же — с «жертвами этих быков в нашем советском строе»[23]. По-новому лефы ставят вопрос и о формотворчестве: «Искуснейшие формы, — говорит Маяковский, — останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздраже-

ние спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции»[24].

Если «Искусство коммуны» все-таки только хотело подчинить искусство жизни, рабочей мастерской, нуждам пролетариата, то лефы доводят идеи производственничества и жизнестроения до их логического завершения. На первом этапе стремительного пути к коммунизму роль искусства приравнивается к прикладной науке (лишь эмоциональный момент отличает их). Потом же, в обществе светлого будущего, надобность в искусстве совсем отпадет, поскольку к тому времени оно без остатка перейдет в жизнь. Вас удручает такая перспектива? Напрасно, утверждает Н. Чужак. «Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника»[25]. Исключая футуризм, искусство, вообще-то, по убеждению лефов, малопродуктивно для жизни и даже в чем-то вредно, особенно в революционной ситуации. Потому что «является, — как писал М. Левидов, — тихой заводью пессимизма». Отсюда, «борясь с искусством — до конца, до уничтожения его как самостоятельной дисциплины, футуристы утверждают оптимизм. <...> Поймите, чижики, что великий процесс разложения атома в искусстве, выполняемый футуризмом, — гарантирует от зарождения контрреволюционной идеологии, кристаллизующейся первым ядром в искусстве»[26].

Не создание духовных ценностей, не «так называемая» красота, а «производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства» — стратегическая установка лефовцев. Разговоры о тайне, непостижимости творческого процесса для них несостоятельны, поскольку творчество — это, в сущности, технический процесс, подвластный контролю квалифицированного мастера и направленный на обработку материала, в том числе «материала человеческого». Результатом же труда техника-строителя, «мастера», «изобретателя», поэта-рабочего является вещь — хорошо и крепко сделанная, удобная в обращении, такая же полезная и нужная пролетариату, как молоток, гвозди, посуда, спички, стул и т. д.

Однако категория вещи в эстетике и поэтике футуризма имеет историю и не так проста, как может показаться с первого взгляда. Чтобы не очень отвлекаться[27], укажем лишь на самое существенное в этой проблеме, и прежде всего на то, что непосредственно подводит нас к лефовской трактовке материала и вещи.

Символизм, мы знаем, в каждом предмете реальной действительности видел знак какой-то иной онтологической сущности. Футуризм с его стихийно-материалистическим восприятием вещей, преодолевая дуализм сознания, вернул реалиям действительности их собственный смысл. Расщепленность дуализма сменилась однородностью монизма. Границы между художественным текстом и эмпирической средой стерлись, стихотворение превратилось в нечто, равное по своей сущности и своему значению предметам и фактам самой действительности. Иначе говоря, «футуризм сообщил смыслу свойство вещи»[28], чем открыл для себя невиданный простор

для изобретательства (ключевое понятие у футуристов), для словотворчества, понимаемого как производство новых смыслов, или, что то же самое, новых вещей. Хлебниковское самовитое слово и было крайним выражением футуристического стремления выстроить жизнь по законам слова, обновить не только поэзию, но и мир, т. е. стремления быть всем — новым искусством, новой моделью жизненного поведения, новой философией и этикой.

Трагедия «Владимир Маяковский» и значительное число мелких вещей поэта также созданы по принципу «в начале было слово». «Не идея рождает слово, а слово рождает идею»; «поэзия — ежедневно по-новому любимое слово»; «цель поэта — слово», «слово — самоцель» — все это новая поэтическая система координат, позволившая Маяковскому-футуристу довести до предела выразительность стиха. Слова, а также предметы и чувства, стоящие за ними, со временем вырастают из своей одежды (звуковой оболочки), ветшают и, значит, чтобы уберечь их от окончательного разрушения, нужно их пересоздавать, т. е. давать им новые имена. Обновится имя — обновится и вещь. Рождаются, таким образом, категории, ранее не встречавшиеся ни в одной эстетике, — слово-вещь, произведение-вещь и даже творчество-вещь, поскольку в монистическом мире футуриста творчество в целом можно рассматривать как одно большое стихотворение, а каждое в отдельности стихотворение — как продолжение предыдущего или последующего

Принципиальное отличие лефовской трактовки вещи и материала от кубофутуристической надо видеть в общем сдвиге от эстетики автономного искусства к эстетике утилитаризма. Изобретательство и производство выступают теперь в прямом значении, «в центр творческого внимания становится теперь ситец» (О. Брик) – не смысл как вещь, не ситец как слово-вещь, а самый тривиальный, осязаемый ситец, производящийся на фабрике рабочим совместно с художником. Впрочем, необходимость в художнике скоро отпадет, останется один рабочий. «Мы хотим, — пишет О. Брик, — чтобы рабочий перестал быть механическим исполнителем какого-то неведомого ему плана. Он должен стать сознательным, активным участником творческого процесса созидания вещи. Тогда минет надобность в особом штате художников-украшателей; художественность будет влита в самую выработку вещи»[29].

Лефовская индустрия вещей вызывает целый ряд смежных понятий, которых кубофутуризм не знал, — спрос, предложение, рынок, товар, потребление и т. д.[30] Понятно, что *фабрика* и *производство* прямо соотносятся с этими рыночно-экономическими категориями, но как конкретно словесное искусство, пусть даже агитационное, превратить в реальное (неметафорическое) производство? Из слов ведь не сотворить ни кирпича, ни гвоздя. Н. Чужак как будто находит выход и говорит, что нельзя вещь толковать слишком буквально, как только то, что можно пощупать руками, что нельзя выбрасывать из представления о вещи и идею, поскольку «идея есть необходимая предпосылка всякого реального строения — модель на завтра»[31]. Под моделями завтрашнего дня он подразумевает «искусство комму-

нистических построений», которое предугадывает будущее и подает его в виде идей-моделей этого будущего. Короче говоря, для сегодняшнего дня больше годится искусство по производству осязаемо-материальных вещей, а для завтрашнего дня — искусство по производству «моделей для завтра».

Можно предположить, что «Новый Леф», помимо всего прочего, был еще и реакцией на собственное же схоластическое теоретизирование, отодвигавшее поэзию самих лефов (прозы у них по существу не было) на второй план. «Новый Леф» вырос из «Лефа» и так же, как «Леф» по сравнению с «Искусством коммуны», мало дал нового по сравнению со своим предшественником.

Прежде всего «Новый Леф» конкретизировал понятие вещи, дал ей четкую формулу, доступно объяснил всякому стороннику лефовства, что нужно делать, как создавать посредством пера вещи, отвечающие «генеральной политической директиве» (С. Третьяков). Вещь — это очень просто: берешь какой-либо злободневный невыдуманный факт (положительный или отрицательный, с точки зрения социалистического строительства или коммунистической перспективы), подвергаешь его словесно-целевой обработке (агитируешь за или против) и несешь свое произведение (очерк, репортаж, фельетон, донесение) в газету. Факт действительности, таким образом, превращается в литературный факт, а произведение, в основе которого лежит этот факт, — это и есть вещь, или, по-другому, орудие целесообразного действия. Не беллетристика, а литература факта, не вдохновение, а точный расчет, не картина, а плакат или фоторепортаж, не вымысел, а документ, не художество, а публицистика — стратегия и тактика новолефовской эстетики. Футурист сегодня — это не писатель, а репортер, газетчик (Маяковский: «В работе сознательно перевожу себя на газетчика»). Индивидуальные стили, интуиция и психологизм отныне отменяются, на смену им приходит план, директива, организационная дисциплина. «Деиндивидуализация и депрофессионализация писателя, — пишет Третьяков, — вот два пути, идя по которым, можно сломать вредное сопротивление литературной касты. <...> Мы мыслим себе работу литературных артелей, где функции расчленены на собирание материала, литературную обработку и проверку работы его. <...> Литература растет вне литературы»[32].

*

* *

Известное положение о том, что эстетическая декларация писателя и его художественная практика не всегда совпадают, а нередко и противоречат друг другу, распространяется и на литературный авангард 1920-х гг. Поэтическое творчество Хлебникова, Маяковского, Каменского, Крученых, Асеева, Третьякова, Кирсанова и других неизмеримо богаче лефовской *эстетики*. Будучи вдохновителем «Левого фронта искусств», настраивая себя и своих сподвижников на борьбу с «буржуазным искусством» («Ямбы и хореи нам не нужны»), Маяковский вместе с тем в сердцах произносит:

искусство «захватить нельзя, оно — воздух». Знаменательно, что в первом номере журнала «Леф» (1923), объявившем войну «идеалистическим излияниям о вечности и душе», печатается «Про это» — поэма, художественное содержание и строй которой представляют собой метафорически развернутое «идеалистическое излияние» о вечности и душе.

Примеров подобного рода самоопровержений можно привести сколько угодно — так что может показаться, что художественная литература как таковая (лирическая поэзия особенно) растет на одних только оговорках и случайностях, помарках и отступлениях. Для Мандельштама в бублике ценна дырка. Бублик можно слопать, говорил он, а дырка останется. Этим парадоксом поэт хотел подчеркнуть решающую роль в творческом процессе сопричастно-метонимического, ассоциативно-бессознательного мышления. Стихи возникают как бы из ничего — из царапин на стекле, из сырости петербургских углов, из стираного белья на веревке, из всей органики жизни, плотно обступающей человека... «Страшно подумать, — читаем мы в «Египетской марке», — что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнцного бреда. <...> Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку от скуки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут...»[33]. Сознательными установками на ликвидацию искусства как искусства лефовцы, как они думали, приближали прекрасную жизнь. Магистральный для 1920-х гг. агитпроп оказался там, где он и должен быть, на боковых линиях русской литературы XX в., а то, что рождалось вопреки центральным установкам, что было «начертано сбоку», «от неуменья», что воспринималось лефовцами как «второстепенные и мимовольные создания» («Про это» Маяковского, «Лирическое отступление» Асеева и т. п.) — все это сохранилось до наших дней и художественно служит оправданием самого существования лефовского авангарда.

Поэтическое ядро Лефа — это, помимо Маяковского, Асеев, Третьяков, Кирсанов. Внутреннее сопротивление законам, установленным над собой самим же поэтом, наглядно демонстрирует лирика Асеева. Вернувшись в Москву (1922), он в соавторстве с Маяковским пишет девять агитационных произведений («Одна голова всегда бедна, а потому бедна, что живет одна», «Сказка про купцову нацию, мужика и кооперацию» и т. д.). Как и Маяковский, он считает политическую тенденциозность неотъемлемым свойством лирической поэзии, отстаивает производственнические идеи и на их основе разрабатывает эстетику «лирического фельетона», направленного «против определенного врага за определенный свой мир ощущений и надежд». Лирическая публицистика как раз и говорит о характере асеевского фельетонного жанра, «который, в отличие от жанра того же Маяковского, основанного на остроте и сатирическом выпаде, — является жанром лирического фельетона»[34]. К числу наиболее удачных своих вещей Асеев относил такие, как «Первомайский гимн» (1920), «Россия издали» (1920), «Гастев» (1922), «Стальной соловей» (1922), «Лирическое отступление» (1924), «Синие гусары» (1925) и др. «...У него есть, — писал Брю-

сов, — здоровее мировосприятие человека, близкого к природе»[35]. Именно это свойство питает проходящий через всю лирику поэта мотив молодости и неудержимого движения вперед. И, конечно, по этой причине лефовцы в своей эстетической программе отводили Асееву роль первого лирического выразителя романтического «лёта» в будущее — то будущее, которое не знает прошлого, характерно называемого лефовцами «бандой годов», «интервенцией прошлых веков»:

И ветер весны поднимаем мы заново,
и жить нам светло и бороться легко,
и мы не преклоним зрачка партизаньего
перед интервенцией прошлых веков!
(«Интервенция веков», 1923)

Казалось бы, все замечательно, все идет по-задуманному. Сборник лучших на то время стихотворений Асеева «Совет ветров» (1923) вызывает благосклонное к себе внимание критики, а нарком просвещения Луначарский рискует даже поставить Асеева выше Маяковского: «Пусть сердятся на меня маяковцы и Маяковский, а если угодно, то и другие поэты, которых я сейчас хочу принести Вам в жертву, но я определенно заявляю: за последние пять лет я ни одного подобного сборника не читал»[36].

Однако чем благополучней складывалась судьба поэта внешне, тем драматичней протекал творческий процесс внутренне. В том же письме Луначарский говорит о том, что во всем сборнике ему не понравились только три стихотворения. Среди них знаменитый «Стальной соловей»: «Вам кажется, что кто-то действительно велел Вам воспевать "махинище", что Вам захотелось надеть на себя "ярмо", что у Вас как-то и внутренне, и внешне уж такая доля — стать стальным соловьем. <...> Я все же по-андерсеновски думаю, что живой соловей лучше. <...> Но бог с вами, соловьями, поговорим лучше о поэтах и прежде всего о самом, по моему мнению, крупном, которого мы сейчас в России имеем, о Вас. Вас еще не ожелезили, так сказать, и в Вас бьется настоящее сердце»[37]. Осуждая Леф за «гнуснейшую пропаганду» машинной мертвечины, Луначарский, как мы видим, все же отделяет Асеева от других лефовцев, поскольку полагает, что в нем *бьется настоящее сердце*, да и сам поэт признается в тягостности насилия мертвого над живым:

Со сталелитейного стали лететь
крики, кровью окрашенные,
стекало в стекольных, и падали те,
слезой поскользнувшись страшною.
<...>
Напрасно он, звезды опутав, гремел
серебряными канатами, —
махина вставала — прямей и прямей
пред молкнущими пернатыми!

И стало тогда соловью невмочь
от полымем жегшей одуми:
ему захотелось — в одно ярмо
с гудящими всласть заводами.

Тогда, пополам распилив пилой,
вонзивши в недвижную форму лом,
увидели, кем был в середке живой,
свели его к точным формулам.

Третьяков поражался тому, «как легко дался этому исключительно лирикой насыщенному поэту его переход в сторону индустриального мироощущения»[38]. Критик ошибался. Живой боли стихотворения он не почувствовал. «Жегшая одумь» насильственной переделки соловья, напускная отчужденность и безличность повествования («увидели», «свели»), экспрессивные выражения («распилив пилой», «вонзивши лом») рвут изнутри плавное течение строки, свидетельствуя о внутреннем разладе поэта. Психологически аберрация зрения Третьякова вполне объяснима — он ведь сам тогда, перестраиваясь, гасил в себе душевные порывы, втискивая бедную музу в «речековочные», индустриально-производственные рамки. В эпоху «бури и натиска», в век «Летатлина» и других грандиозных технических проектов Асееву и Третьякову очень хотелось служить будущему. Вот почему, подавляя в себе «слабость», «ущербное прошлое», становясь на горло живому соловью своей поэзии, Асеев произносит слова намеренно патетические:

И вот: весь мир остальной
глазеет в небесную щелку,
а наш соловей стальной,
а наш зоревун стальной
уже начинает щелкать!

Того ж, кто не видит проку в том,
кто смотрит не ветки выше,
таким мы охлынем рокотом,
что он и своих не услышит!

Мир ясного свиста, льни,
мир мощного треска, льни,
звени и бей без умолку!
Он стал соловьем стальным!
Он стал соловьем стальным!..
А чучела — ставьте на полку.

В подобных стихах Асеев работает на уровне поэзии Пролеткульта и «Кузницы» с ее индустриально-космическим *абстракционизмом*. Подлинность Асеева-поэта в том, что в других своих *живых* стихах, в том числе

и романтических («Синие гусары», например), он не становился на котурны и не ломал голоса. В стихотворении «Гастев», генетически примыкающем к «Стальному соловью», поэт признается:

Ныне утром певшее железо
сердце мне изрезало в куски,
оттого и мысли, может, лезут
на стены, на выступы тоски...

Нет, Асееву все-таки не дался переход к индустриальному мироощущению. Стальной соловей из него не получился. Революционный ригоризм диктовал поэту одно, а жизнь с ее драматическими коллизиями — другое. Асеев заговорит с нами человеческим языком, если мы, не отвергая его революционности, покажем, в какое сложное взаимодействие идеи «самоотверженного долженствования» вступали с непосредственным восприятием жизни, ставя под сомнение эти дежурные клише-бравады: «ярый полет», «пламенная месть», «грозные глаза», «грозящие очи», «победоносный класс» и т. п. В одном из лучших произведений 1920-х гг. — в поэме «Лирическое отступление» — он выходит за железный каркас лефовских конструкций. Отступление от программных заявлений оказалось возвращением к себе, к своему лирическому дару. Поэма родилась как неотвязная потребность душевно выговориться и тем привлечь внимание к наиболее уязвимым местам пореволюционной действительности, к перерождающейся сущности утвердившейся власти. Ясно, что такое произведение не могло не вызвать на себя огонь охранительной критики. Чуть позже Асеев скажет: «Ошибка здесь была в том, что критика подходила к автору, как врач к тяжело больному. <...> Но автор не был болен лично, его болезнью была болезнь эпохи, это ее жалоба звучала в произведении. А эпоху хотели представить во что бы то ни стало румянощекой и мускулистой бюргершей...»[39]. Нарастающее, как снежный ком, обюрокрачивание Октября, самодовольство начальственной посредственности, перерождение литературы в услужливо-доходное предприятие, опасность окончательного превращения поэзии в «механический громкоговоритель» — эти и многие другие сопутствующие им проблемы тревожат автора «Лирического отступления»:

Как я стану твоим поэтом,
коммунизма племя,
если крашено —
                    рыжим цветом,
а не красным, —
                    время?!

Лучшие произведения Асеева 1920-х годов («Лирическое отступление», «Синие гусары», «Не за силу, не за качество...» (1926), «Русская сказка» (1927) и др.) не укладываются в прокрустово ложе надуманных предписа-

ний. На исходе жизни, когда многое в нашей действительности станет для него ясным, Асеев, обращаясь к «другу-стихотворцу» и в такой же мере к самому себе, скажет: «Передо мной вопрос неразрешимый: / зачем вам сердце заменять машиной?» —

Я сам писал про соловья стального,
пока не услыхал в ночи живого,
который пел с таким великим чувством,
что никаким не воссоздать искусством!
<...>
Кто ж спутает с машинным звук сердечный,
рискует в пафос впасть бесчеловечный!
(«К другу-стихотворцу», 1959)

Однако чтобы не впасть в грех односторонности, нужно хотя бы на одном примере показать, как Асеев без всякого насилия над собой умел находить революционно-романтическим идеям подлинно художественное воплощение.

«Синие гусары» (1925) написаны по конкретному поводу — в связи со столетием восстания декабристов. Часто юбилейные произведения — колоссы на глиняных ногах. Высокая тема удается лишь немногим, она требует от художника большого чувства меры, безошибочного ощущения хрупких перегородок между истинно высоким и выспренным в одежде высокого. Декабристская тема нашла у Асеева поэтическое воплощение — в стихотворении господствует стихия саморазвития живого организма:

Раненым медведем
мороз дерет.
Санки по Фонтанке
летят вперед.
Полоз остер —
полосатит снег.
Чьи это там
голоса и смех?
«Руку
на сердце свое
положа,
Я тебе скажу:
ты не тронь палаша!
Силе такой
становясь поперек,
Ты б хоть других —
не себя —
поберег!»

Как почти во всяком романтическом произведении, поэтическая мысль здесь развивается резко контрастно. В основе противоречиво-контрастной

ткани стихотворения лежит развернутая антитеза *рабство — свобода.* Ее ближайшие производные (зримые и подразумевающиеся): застой — движение, осторожность — отвага, старость — молодость, мудрость ложная — мудрость истинная. Несмотря на очевидную контрастность всей образной ткани стихотворения, в нем нет и намека на рационалистическую механистичность или отвлеченность. Самые прозаические факты Асеев вводит в поэтическую атмосферу, воздействуя прежде всего на наши чувства. Мы *ощущаем* сильный мороз («Раненым медведем мороз дерет») и *видим* мчащиеся по Фонтанке сани. Историческое событие, отделенное от нас дымкой времени, приближено к нам, таким образом, на ощутимое расстояние. Оказывается, декабристы не родились символами мужества, они были живыми людьми — очень разными, осторожными и безудержно отважными, они страдали, смеялись, пили вино и меньше всего, наверное, думали о себе как о вершителях судеб истории. Зримая конкретность далекого по времени события окрашивает асеевский романтизм. Именно окрашивает: сочетание трех цветов (белого, розового, синего) придает рисуемой картине субъективно-лирическое выражение и способствует тому, что мы, читатели, вместе с автором чувствуем себя не бесстрастными свидетелями истории, а непосредственными творцами безрассудно-чаемой свободы. Декабристы в изображении Асеева — наши знакомые и даже близкие нам люди. Помимо декоративно-романтической функции, цвет служит здесь еще и изобразительным средством соединения или, лучше сказать, перехода формы в содержание, а содержания — в форму. Белый рассеянный свет петербургской зимы, белый цвет снега, белые копыта («Белыми копытами лед колотя»), белизна старческой седины («голову выбелив, стать стариком»), белые руки («Голову на руки белые свесь») — белый цвет, нейтральный сам по себе, под пером поэта превращается в символ студеной атмосферы, предвещающей с первых строк стихотворения трагедию декабристов. Понятно, что во всей этой *белой* характеристике нет никакой *логики*, и, если не учитывать интуитивной природы поэзии, ее условности, можно было бы упрекнуть Асеева, что он увлекается формой в ущерб содержанию. Но это, конечно, не так. Поэт мастерски переводит форму в содержание:

Розовые губы,
витой чубук.
Синие гусары —
пытай судьбу!

Кажется, розовый и синий цвет всего лишь живописная подробность гусарской внешности. На самом деле — это тонкая, ненавязчивая характеристика самой декабристской судьбы. В ней соединены *розовая*, романтически-юношеская мечта декабристов о свободе («Нальем и осушим и станем трезвей: “За Южное братство, за юных друзей!”») и *синяя*, порывистая отвага «юных друзей» свободы, несущая в себе зародыш будущей трагедии (синий цвет в лирике Асеева обычно связывается с тревогой, болью, не-

счастьем). Эпитет у Асеева «почти всегда иррационален, метафоричен, в чем-то сродни эпитету Блока. Между ним и поясняемым словом нет реальной цепочки связей. В зависимости от скачкообразной, ассоциативной поэтики Асеева эпитет, врастая в стихотворную конструкцию, определяет не отдельное понятие, а ее общий настрой. Асеев может назвать мир "лиловым", пот — "морозным", восторг — "свинцовым", дни — "синими" и т. п.»[40].

Необходимо сказать о выдающейся роли ритма в асеевском стихе — ритма не просто виртуозного, но выступающего нередко, по крайней мере в лучших произведениях поэта, в роли смыслообразующего начала. Возьмем опять-таки первую главку стихотворения («Раненым медведем мороз дерет...»). Чтобы передать неукротимый дух декабристов, их отвагу и высокие помыслы, поэт берет четырехударный стих, *романтизирует* его, т. е. так расставляет в строке ударения, чтобы самим дыханием стиха вызвать физическое ощущение стремительно мчащихся по Петербургу саней. Причем мы ощущаем движение не столько саней, сколько мчащихся вскачь лошадей, впряженных в сани. Фраза «летят вперед» выделена графически. Два первых ударения, таким образом, отделены в стихе интонационной паузой от двух последующих. Создается впечатление, что строка несется вскачь: сначала двумя ударами ритма *отталкиваясь* от земли, потом, через паузу, двумя последующими ударами *приземляясь*. Впечатление это поддерживается еще и тем, что в «Синих гусарах» первый удар ритма приходится, как правило, на начальный в строке слог, а четвертый — на последний слог. Это и есть то, что можно назвать *работой ритма* на содержание. Стремительность и лаконизм, не рассказ, а показ, всепроникающий лиризм (давно прошедшее как настоящее; чужое как собственное) — основа асеевской поэтики.

Чрезвычайно гибок Асеев и в изобретении звуковых приемов. От начала и до конца звучащее стихотворение — вот идеал поэта. Богатство звуковых ассоциаций можно продемонстрировать на многих примерах. Ограничимся одним:

Раненым медведем
мороз дерет.
Санки по Фонтанке
летят вперед.

Обратим внимание на три момента. Во-первых, рифма «дерет» — «вперед» держится не только на совпадении опорного согласного «р», ударного гласного «о» и последующего глухого «т», но и на сходстве звуков, предшествующих опорному согласному. Иначе говоря, в звуковой комплекс рифмы входит все слово (если, конечно, воспринимать его на слух). Во-вторых, главный с точки зрения рифмы звук «р» оказывается весьма существенным также с точки зрения содержательной: он способствует, как уже было сказано, передаче физического ощущения сильного мороза. Дерет раненым медведем — ощущение усиливается, обретая плоть экспрессивно-

го образа. Звук «р», трижды повторенный в первой строке (ра — ро — ро) и перенесенный во вторую строку словом «вперед», передает, кроме того, ощущение длительности происходящего. Звук «р» выступает не просто аллитерирующим средством — он, как цементом, скрепляет стих, принимая самое непосредственное участие в образотворчестве. И наконец, третий момент. Звуковая цепь ассоциаций соединяет первую и вторую строку не только с помощью опорного «р». Малозаметный в первой строке глухой звук «т» переходит во вторую и становится значимым: «Санки по Фонтанке летят вперед». Слитость улицы и летящих по ней санок осязаемо передается также внутренней рифмой: «Санки по Фонтанке...»

В 1924 г. Тынянов в статье «Промежуток» первым отметил «усталость» Асеева от аморфности, его «тягу к сюжету» и переход к балладе. «Синие гусары» и есть одна из первых баллад Асеева. В ней сливаются и создают оригинальное жанровое образование три стихии — песенность, изобразительная сюжетность и обнаженный лиризм. *Песнь* декабристов, их дело и их подвиг сливаются с *песней* самого поэта, история и современность смыкаются, объективный показ того, что было, разрешается непередаваемо-лирическим сопереживанием поэта:

Что ж это,
что ж это,
что ж это за песнь?!
Голову
на руки белые
свесь.
Тихие гитары,
стыньте, дрожа:
синие гусары
под снегом лежат.

Похерив душу, Леф сознательно стремился нивелировать творческую индивидуальность, и это при том, что почти каждый из входивших в группу представлял собою ярко одаренную личность. Пример тому — Сергей Третьяков. Поэт, драматург театра и кино, теоретик, журналист, прекрасный человек, он символизирует собой типичную судьбу русского интеллигента, всеми своими талантами служившего честно советскому государству и от него же погибшего — по причине именно своей незаурядности и честности. Подобно Мандельштаму, он, наверное, мог бы о себе сказать: «Я должен жить, хотя я дважды умер». В прямом и переносном смысле. В прямом — когда был репрессирован (1939). В переносном — когда с методичностью теоретика теснил в себе художника и наставлял других создавать такие произведения, в которых было бы меньше всего от литературы. В своей приверженности идеям Лефа Третьяков пошел дальше остальных, что позволило Пастернаку сказать: «Единственным последовательным и честным в этом кружке отрицателей был Сергей Третьяков, доводивший свое отрицание до естественного вывода. Вместе с Платоном Третьяков

полагал, что искусству нет места в молодом социалистическом государстве или, во всяком случае, в момент его зарождения»[41].

Третьяков рано стал писать стихи, но профессионально занялся литературой после Октября. Участвовал в Гражданской войне на Дальнем Востоке. Под псевдонимами Тютюн, Жень-Шень, Буль-Буль, выступал в дальневосточной печати с многочисленными стихотворными фельетонами, направленными против белогвардейцев и японских интервентов. Входил в литературную группу «Творчество» (вместе с Асеевым, Н. Чужаком, С. Алымовым и др.). Во Владивостоке выходит его первый сборник стихов «Железная пауза» (1919). За ним следуют и другие — «Ясныш» и «Путевка» (Чита, 1922). В Москву приезжает в 1922 г. Становится одним из самых заметных участников лефовского движения.

Для людей, поверхностно знакомых с литературой 1920-х гг., имя Третьякова ассоциируется главным образом с журналистской деятельностью (после ухода Маяковского из Лефа он редактировал последние пять номеров журнала «Новый Леф»). Как драматург сотрудничал с Мейерхольдом и Эйзенштейном (пьеса «Рычи, Китай» (1926), поставленная на сценах многих театров мира, принесла Третьякову широкую известность). Третьякова-поэта знают, однако, немногие, а между тем в 1920-е гг., помимо дальневосточных сборников, он выпустил три книги стихов в Москве — «Октябревичи» (1924), «Итого» (1924) и «Речевик» (1929). Чрезмерно суженное представление о писателе объясняется не только его трагической судьбой (до 1956 г. книги Третьякова лежали в спецхранах), но и отношением к себе самих лефовцев — когда они усиленно пестовали друг в друге ратоборцев литературы факта, производственничества, социального заказа. В одном из стихотворений Маяковский дружески напутствовал Третьякова:

Вам, Третьяков,
заданье тоньше,
вы —
убежденный фельетонщик.
Нутром к земле!
Прижмитесь к бурой!
И так
зафельетоньте здорово,
чтобы любая
автодура
вошла бы
в лоно автодорово.

Не один Маяковский — все стихотворцы-лефовцы «поэта в себе превозмогали» (Марина Цветаева). Для Третьякова это насилие над собой началось не в Лефе, но почти с первых лет революции. В предисловии к своей книге лирики он пишет: «Стихи — только словоплавочная лаборатория, мастерская, где гнется, режется, клепается, сваривается и свинчивается металл слова»[42]. Примечательно, что этот «речековочный» постулат формулируется не где-нибудь, а в книге о любви. Тем самым Третьяков, пода-

вая пример, одним из первых в литературе 1920-х гг. демонстративно порывал со своей природной сущностью (любовью, ревностью, сомнением, страданием), создавал благоприятную психологическую среду для произрастания «железных цветов» и «стальных соловьев». Свято веря в праведность своих убеждений, он в этой же книге в тоне пророческого предвидения выскажет то, что составит основу практической деятельности «Лефа» и «Нового Лефа»: «В конце концов слово должно будет уйти за пределы стихов и стать той же частью подлинной жизни, как взмах кайлом, как поцелуй, как ломоть хлеба. Тогда умрут окончательно стихи, потому что повседневная речь людей станет великолепнейшим непрерывно длящимся стихотворением»[43]. Вся эта по-своему талантливая, привлекавшая многих пропаганда индустриального мироощущения, уравнивание «кайла» и «поцелуя» входили в цельную *жизнестроительную* утопию Третьякова и других «стальных соловьев» Лефа. «Я не могу быть до такой степени слепым и пристрастным, — пишет Федор Шаляпин, — чтобы не заметить, что в самой глубокой основе большевистского движения лежало какое-то стремление к действительному переустройству жизни на более справедливых, как казалось Ленину и некоторым другим его сподвижникам, началах. Не простые же это были в конце концов “воры и супостаты”. Беда же была в том, что наши российские строители никак не могли унизить себя до того, чтобы задумать обыкновенное человеческое здание по разумному человеческому плану, а непременно желали построить “башню до небес” — Вавилонскую башню!.. “Отречемся от старого мира” — и вот, надо сейчас же вымести старый мир так основательно, чтобы не осталось ни корня, ни пылинки. И главное — удивительно знают все наши российские умники. Они знают, как горбатенького сапожника сразу превратить в Аполлона Бельведерского; знают, как научить зайца зажигать спички; знают, что нужно этому зайцу для его счастья; знают, что через двести лет будет нужно потомкам этого зайца для их счастья. Есть такие заумные футуристы, которые на картинках пишут какие-то сковороды со струнами, какие-то треугольники с селезенкой и сердцем, а когда зритель недоумевает и спрашивает, что это такое? — они отвечают: “это искусство будущего”... Точно такое же искусство будущего творили наши российские строители. Они знают! И так непостижимо в этом своем знании они уверены, что самое малейшее несогласие с их формулой жизни они признают зловредным и упрямым кощунством и за него жестоко карают»[44].

Ну а что же сама лирика Третьякова — всегда ли она подчинялась мозговому центру? Не всегда. Как и у Асеева, *лирические отступления* от выполнения социального заказа спасали Третьякова-художника:

Солнышко мое! Золотое мое солнышко!
Есть ли где нежнее ладони?
Есть ли глаза, что слаще выпить?
Больней ли грезит о виноградном Доне
Карягами ползущая болотная Припять?

Вы или Ты?
Ты! Пригоршня ласки,
А плески волос водопадовы.
Руки — любвей опояски —
Рады родного обрадовать...
(«Солнышко мое! Золотое мое солнышко!», 1919)

В любовной лирике Третькова ощутимо едва заметное влияние дореволюционного Маяковского — это, пожалуй, единственный недостаток приведенных стихов. Недостаток безобидный, простительный, поскольку примеров подобного рода перекличек (в данном случае интонационно-ритмических) можно привести из истории русской поэзии сколько угодно — когда один поэт берет у другого то, что ему как бы по праву принадлежит, что вырывается из глубин подсознания, не подавляя непосредственного чувства (Пушкин, автор любовных стихов, кое-что взял у Жуковского, а блоковские «звоны и плачи» перекочевали в есенинскую лирику). Любовная лирика Третьякова нисколько ни умозрительна, поскольку рождена глубоким чувством к реальной женщине, Ольге Гомолицкой. Читаешь эти стихи — и кажется, что их нежность и теплота способны противостоять твердости железобетонных конструкций. Так, в сущности, и произошло:

Солнышко мое! Золотое мое солнышко!
Шмелиный гуд.
И листы с веточки на веточку
Скачут, качко стерегут
Ясную деточку
Мою.

Третьякова-лирика мы плохо знаем — его заслонила фигура Третьякова-лефовца. Ценностно акцентируя Третьякова-агитатора, автор предисловия к его книге «Речевик» И. Дукор писал: «Сдается в архив все, что составляло в течение столетий железный фонд русской литературы: психология, мечта, слеза. <...> Языковая система Третьякова приноровлена к поэтике лозунга. <...> Рыча и рявкая, груды согласных рвут гортань. <...> Речь лозунговая — это речь с наибольшей моторной зарядкой»[45]. И действительно, иные произведения Третьякова, подчиняясь этике и эстетике революционных лозунгов, *рычат, рявкают, рвут гортань* и сердце:

Ноздри в вони раздуть
                    посильней;
Через сопли
          на брюхе
                    в завтра:
Мы —
     добытчики завтрашних дней
и сегодняшних
               ассенизаторы.

Если надо — не екнут сердца
Сдать на каторгу дочь за растрату,
Застрелить дезертира-отца,
Приколоть провокатора-брата...
(«Окоп», 1924)

Любопытно и ново другое. В 1918 г., оказывается, поэт вовсе не ощущал себя «добытчиком завтрашних дней» (в том смысле, как он характеризует себя в 1924 г.), и, если бы ему тогда сказали, что через несколько лет он будет готов, пусть даже за тяжкие преступления, «застрелить», «приколоть» своих близких, он вряд ли бы поверил этому. Что-то здоровое и естественное (волошинское? ремизовское?) мы усматриваем в том, как он воспринимал происходившее в России тогда:

Мама! Родина! Да что же это?
Божия Матерь, спаси меня!
Зажги же на небе снопик огня,
Чтобы страшная появилась комета.

Раздавили ведь Родину,
Как смородину.

Только алая кровь потекла.
И лежит сама распластанная,
Губы сжавшая и несчастная,
Как снег бела и гола.

<...>
Нету слез. Чем я душу вымою,
Раз из тела выдавлен сок...
Подходите гуськом родимые
И целуйте мать в висок.
(«Родине», 1918)

Заканчивая краткую характеристику противоречивой, неоднозначной по своей идейной и человеческой сущности поэзии Третьякова, нужно указать на одну ее яркую особенность. Даже в стихах предельно жестких («Если надо — не екнут сердца...») Третьяков остается настоящим мастером. Технических трудностей для него, кажется, не существовало, и в этом он очень похож на Асеева и Маяковского с их пристрастием к звуковой экспрессии, к свободной походке стиха, к неожиданным и броским метафорам. Вот почему и агитпроп Лефа читается с интересом — его смысловая однолинейность компенсируется мастерским использованием и придумыванием самых разных приемов, создающих впечатление насыщенной содержательности. Один пример. Третьякову-урбанисту нужно вызвать в читателе неприязненное отношение к непробудной глухомани российской провинции (обывательский быт — одна из главных мишеней лефовцев).

Идея простая, но находит она незаурядное воплощение: рядом броских подробностей создается картина-метафора навеки уснувшей Вятки; причем словесно-игровые элементы стихотворения вызывают в нас, как ни странно, по-своему снисходительно-трогательное чувство:

В ухе России грязная ватка —
Вятка.
Старая растяпа
С еловым умишком,
Влезла в овраги лапой,
В заборах застряла домишками.
Фефела! Немытое рыло!
Губы развесила, что белье для просушки.
Со сраму ль подолом зеленым закрыла
В старичьем шамкале запах косушки?
С-под подолу река,
Вразвалку разбряка,
Рыжие простыни смяв,
Тужит паромы утлые,
Плечом чешась о город, что боров.
Ай, Вятка!
На закукорки сев, неряха,
Гребенки и шпильки соборов
Втыкает во вшивые кудлы:
«Мы-ста, мол, тоже, не сопля на рогоже!»
(«Вятка», 1920 или 1921)

Бывшие кубофутуристы, а ныне лефовцы, ненавидевшие старость и возлюбившие молодость, литературной смены себе не подготовили. Хотели подготовить и даже завели рубрику «Молодняк Лефа», но поэтическая молодежь, исключая отдельные и малопродуктивные попытки, почему-то не откликнулась на призывы журнала. Естественно и закономерно вошел в Леф лишь один из молодых — Семен Кирсанов.

Одессит. Начал печататься в 1922 г. Приехал в Москву в 1925 г. В последующие пять лет выпустил четыре книги стихов. Наиболее показательные из них — «Опыты» (1927). Название говорящее: вся лирика поэта 1920-х гг. — это пробы и опыты со словом, и в этом своем увлечении он был завзятым лефовцем. В остальном же — мало похож на них, поскольку редко ставил перед собой агитационные цели и мог экспериментировать на любом *аполитичном* материале. Когда же у него рождались стихи с революционной подоплекой, такие, как, например, «Красноармейская разговорная» (1923) или «Крестьянская — буденовцам...» (1924), то и тогда его занимали не революционная перестройка действительности, не моторно-энергетическое воздействие на читателя, а желание понять законы живой речи, попробовать слово на вкус, цвет, тембр, поэкспериментировать и посмотреть, что из этого получится:

Речь — зимостойкая семья.
Я, в сущности, мичуринец.
Над стебельками слов — моя
Упорная прищуренность.

Другим — подарки сентября,
грибарий леса осени;
а мне — гербарий словаря,
лес говора разрозненный.

То стужа ветку серебрит,
то душит слякоть дряблая.
Дичок привит, и вот — гибрид!
Моягода, мояблоня!

Сто га словами поросло,
и после года первого —
уже несет плодыни слов
счастливовое дерево.
(«Работа в саду», 1935)

Романтический лудильщик слова, Кирсанов уносится в заморско-поэтические дали, где «рифы — сплошное бурление рифм», где произрастает «любовь лингвиста», расцветающая не столько цветами страстей и чувств, сколько словесными узорами и знаками любви: «“amo”, “j'aime”, “liebe dich”, “люблю!”». В этом лингвистическом царстве поэт покорен «речью тихих ресниц и зениц», а сама возлюбленная представляется ему «изумительным словом в диалекте щеглов и синиц!» Кирсанов, единственный из лефов, сохранял верность романтическому принципу до конца 1920-х гг. Причем если асеевский «романтический лёт» в будущее обусловлен пафосом строительства нового общества, то романтизм Кирсанова носит по преимуществу отвлеченный, без какой-либо специальной нагрузки характер:

Мне чудится, будто бы в море причуд
я парус на судне, залитом водою,
куда меня гонит, туда и лечу,
надутый просторною пустотою...
(«Мне изредка чудится —
я целый век», 1925—1926)

Излюбленный жанр Кирсанова — баллада. И это естественно: ее богатые романтические традиции (Жуковского и Лермонтова прежде всего) предоставляли поэту возможность без лишних мотивировок и объяснений с читателями и критиками уйти от злободневной современности (с ее непременными идеологическими предписаниями) и обратиться к предметам экзотическим, почти ирреальным для русского обихода («бой быков», «черная радуга бурнуса», «пески азийские», «племена Израилевы», «шелест чи-

нар», «Мэри-наездница»...) И опять-таки сквозным и самым значимым романтическим аксессуаром в балладе Кирсанова остается словесно-звуковая игра, перекрывающая все остальные эстетические задачи («Полнится звоном плафона склон: / Лунь всклянь. Лень клюнь клен...»; «Сваты звать, звать бы свадьбу»; «Сумрак — серая сурьма / розовеет, стаивая... / Ты стои, стои, тюрьма, / скорбь мою выстаивая!..»).

1920-е гг. в поэзии Кирсанова — художественно наиболее свободные. В дальнейшем его, как и многих других советских поэтов, постигнет главная интеллигентская болезнь века — конформизм, когда поэту, чтобы выжить, нужно было лирические порывы души сопрягать с «романтикой» коммунистического строительства. Однако и в зрелые годы Кирсанов не раз отдаст дань словесному и ритмическому экспериментаторству — как в стихотворении «Буква М» (1935) на строительство московского метро, где каждое слово начинается на букву «М» или «Поэме поэтов», писавшейся с перерывами почти двадцать лет, с 1939 по 1966: в ней созданы шесть творческих почерков шести вымышленных поэтов. Каждый из героев-творцов — со своим «лица необщим выраженьем» в жизни и стихотворстве. Тут и студент сельскохозяйственного института Глеб Сметанников: в поэты он пришел «с земляными ручищами» и воспевает самозабвенно чудесные овощи: морковь, тыкву, картошку — «Колумбов плод», и даже, беззлобно тревожа память Багрицкого, создает свою «Думу об ананасе». Тут и подруга Сметанникова Варя Хохлова, ведущая «Школьный дневник», куда тащит она все впечатления обыденной жизни. И слепой от рождения Андрей Приходько, создающий цикл «Свет во тьме». А еще Богдан Гринберг со своими «Экстрактами», Глеб Насущный с циклом «Из себя». И наконец Хрисанф Семенов, наиболее близкий самому Кирсанову: вольно играет он со звуком и смыслом («Ты барышня моярышня / мне щебечешь — я твоярышня»), творит «высокий раек», ставший «вершиной стиховых изобретений Кирсанова»[46]: «Проза становится в позу и говорит: — Я стихи! — Хихи, — ухмыляются рифмы. — Хи-хи! А мы совсем не стихи».

Зрелый Кирсанов будет и сильным лириком. В 1937 г. он напишет «Твою поэму» (1937) — на смерть любимой жены Клавдии. Не в силах смириться с утратой («я здесь, / а Клава где?»), он создает словесный памятник той, что ушла безвозвратно, постигая высший, воскресительный, смысл творчества — не как словесно-звуковой игры-озорства, а как дела памяти и любви:

И я живу,
тебя,
как воздух,
ртом ловлю,
стихом,
последнею строкой
леплю
тебе из губ:
люблю.

Лучше всего послужит поэт времени, когда о нем вовсе забудут. Это Марина Цветаева. У нее вообще так много проницательнейших суждений о поэте и поэзии, что диву даешься. О Лефе Цветаева не писала, но о трагедии лучшего из лефовцев и, значит, о драме Лефа она сказал с исчерпывающей полнотой и меткостью: «Вся советская поэзия — ставка на будущее. Только один Маяковский — этот подвижник *своей* совести, этот каторжанин нынешнего дня, — этот нынешний день возлюбил: т. е. поэта в себе превозмог»[47].

Нам необходимо прежде всего разгадать тайну личности Маяковского, нащупать основной нерв его внутренних побуждений, понять истоки его мыслей и поступков и затем уже воссоздавать во всей протяженности творческий путь крупнейшего поэта-авангардиста XX века. Попытки такого рода в современном маяковсковедении предпринимаются, и довольно успешные, но эта трудоемкая коллективная работа еще не окончена.

Больше чем можно
больше чем надо —
будто
поэтовым бредом во сне навис —
комок сердечный разросся громадой:
громада любовь,
громада ненависть.

Эти стихи объясняют многое — и утопию, и трагедию, и поэтику Маяковского. Здесь корни и той кощунственной строки, перед которой в недоумении останавливались и останавливаются даже те, кто поэту сочувствовал: «Я люблю смотреть, как умирают дети...» В свое время В. Перцов назвал эту строку сначала загадочной, потом нелепой, а затем, пытаясь хоть как-то оправдать поэта, усмотрел в ней факт вреднейшего влияния футуризма. Уже в наши дни человек совсем иных убеждений, по существу солидаризируясь со старым маяковсковедением, по поводу злополучного стиха говорит, что поэт отъединяет себя от людей[48].

Больше всего, конечно, доставалось и достается Маяковскому от собратьев по перу. «Было забавно и поучительно наблюдать, — писал после смерти Маяковского Владислав Ходасевич, — как погромщик беззащитных превращался в защитника сильных, революционер — в благонамеренного охранителя советских устоев, недавний бунтарь — в сторожа при большевистском лабазе... бывший певец хама бунтующего превращался в певца при хаме благополучном»[49]. В самом начале 1990-х гг. традицию ниспровержения поэта развил Ю. Карабчиевский: «Маяковский — засасывающая воронка, всякое сближение с ним губительно»[50]. Беда Карабчиевского в том, что он слишком похож на Ходасевича — в стремлении во что бы то ни стало развенчать «колосса на глиняных ногах», пропевшего осанну советской власти. В искренности Ходасевича и Карабчиевского сомневаться не приходится, однако, в отличие от Цветаевой, им обоим определенно недоставало ни проницательности, ни душевных сил для того, чтобы под-

няться над собой и понять иную, пусть даже глубоко чуждую тебе натуру. Весь фокус в том, что Маяковский-футурист и Маяковский-лефовец — одно и то же лицо. Не было бы Маяковского-бунтаря (защитника беззащитных), не было бы и Маяковского-большевика, во имя светлого будущего превращавшего искусство в агитпроп. Не будь Маяковский так одинок, раним, восприимчив, не родился бы и его бунт. Потому что жизнь при существующем мироустройстве («я с сердцем ни разу до мая не дожили / а в прожитой жизни лишь сотый апрель есть») — хуже смерти. Жить — значит долго и медленно умирать от смертной тоски. Так не лучше ли разом покончить со всем этим, умереть еще в детстве? Мысль об избавлении (в духе библейских откровений и чаяний) завладевает сознанием Маяковского. Отсюда и чрезмерный гиперболизм, и причудливая фантасмагория метафор (поэт ведь!), воплощающих гибельность и безумие жизни в каменном мешке города-вавилона, отсюда и столь понятный, брошенный в стоячую воду всеобщего равнодушия камень — «Я люблю смотреть, как умирают дети». Идея нового подвига и жертвы, являющейся в рамках негероического сознания аномалией, сумасшествием, кощунством, завладев все существом поэта и предписав ему стереть разницу «между лицами чужих и своих», неминуема должна была толкнуть Маяковского на «криворотый» мятеж, а потом и на сверхскоростное осуществление коммунистического проекта будущего. Впрочем, задолго до футуризма и лефовства русская поэзия знала уже примеры того, как поэт позволял себе заявлять о своей радости по поводу смерти ребенка, и не чужого, а своего собственного, и смерти не метафорической, а действительной. А. Жемчужников в стихотворении «Сняла с меня судьба, в жестокий этот век...» (1888) объясняет свою радость тем, что, если бы сын не умер, позже ему, вполне вероятно, пришлось бы покончить самоубийством — такова логика аномальных условий существования. Но у Жемчужникова был предшественник — Пушкин оды «Вольность» (1917): «Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостию вижу». Пушкинскую «жестокость» воспринимаем как должное. «Кощунство» Маяковского почему-то непростительно.

«Возмутительна», а потому и «непростительна» сама титаническая личность Маяковского — она-то и наложила свою медвежью лапу на творчество и судьбу поэта. Во всем буквально сознание поэта устремляется за грань возможного. К солнцу он обращается, как к отцу или приятелю. Пытается разговорить немоту Вселенной. Записывается в любовники к «рыжеволосой луне». Вступает в диалог с Пушкиным, Наполеоном, Дон-Кихотом, Петром Великим, Христом и, наконец, с самим Создателем. Случаен ли выбор имен? Когда думаешь о психофизических свойствах Маяковского, кажется, что природа специально потрудилась над тем, чтобы удивить нас обилием столь разительных контрастов в пределах одной личности. Анархизм, бунтарство — и стремление взять на себя роль государственника. Коллективизм — при редкой скрытности. Христианская потребность стереть, как уже было сказано, «разницу между лицами чужих и своих» — и отчуждающая от людей угрюмость Родиона Раскольникова. Почти дежурные призывы к революционному насилию — и лелеющая душу нежная

любовь к животным. Неудержимый бег в будущее — и боязнь старости (отсюда тяга к самоубийству как инстинкт самосохранения, как способ уберечь себя от старости: «До тридцати лет доживу — дальше не стану»). Клятвенная приверженность эстетике Лефа — и романтическая вера в коммунистический рай на земле... И вся эта немыслимая сложность натуры многократно помножена на самоощущение Гулливера, заневоленного, как он выразился, «веревками грязных дорог» и чающего одного — во что бы то ни стало избавить себя и других от всех «болей, бед и обид». Спрашивается, долго ли можно прожить с таким грузом психики, с такими сверхнеобычными запросами и одновременно с такой незащищенностью перед жизнью? Поэт с рождения был обречен на чрезвычайное, что не могло не создавать постоянно вокруг него напряжения, не провоцировать конфликты, не привести в конечном счете к трагедии.

Между тем существует и другой взгляд на вещи. Поэта «убила пошлость», считала Фаина Раневская. Виноваты обстоятельства. Зло таится не в человеке, а в обществе. Маяковского убило государство, которое он сам же пестовал и с которым вступил в слишком интимную связь. Его убил автомат социального заказа, а до этого — заела РОСТА. Агитпроп *в зубах навяз*. Покончить с собой его принудил КГБ, как говорили одно время. Наконец, поэта погубили литературоведы, бесконечно тиражировавшие его стихотворные афоризмы и наукообразно объяснявшие, почему «у советских собственная гордость» и почему «очень правильная эта, наша, советская власть».

Почти со всеми этими суждениями хочется согласиться, однако надо вовремя остановиться и со всей определенностью сказать: Маяковского убил прежде всего сам Маяковский. Обстоятельства формировали поэта (а как иначе?!), но и поэт с его непомерно деятельной натурой формировал их по своему образу и подобию. В этой неравной схватке с обществом, с ненавистным порядком вещей Маяковского погубило гипертрофированных размеров «я», рвавшееся из собственной оболочки («И чувствую — "я" для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо»). Поэта любили, читали, слушали. Им восхищались Хлебников, Андрей Белый, Пастернак, Прокофьев, Мейерхольд и многие-многие другие. Он стоял во главе русского авангарда. Его издавали самыми большими тиражами. Уже при жизни у него были три собрания сочинений. Но что все это могло значить для человека, у которого «ненасытный вор в душе»? Вспомним о проницательном суждении Пастернака: «За его манерою держаться чудилось нечто подобное решенью, когда оно приведено в исполненье и следствия его не подлежат отмене. Таким решеньем была его гениальность, встреча с которой когда-то так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим предписаньем, воплощенью которого он отдал всего себя без жалости и колебанья»[51]. Тут важно понимать, что встреча с гениальностью была не одним лишь тематическим, т. е. как бы только художническим предписанием, но чем-то более дерзновенным, а именно — взятой на себя нешуточной ролью Тринадцатого апостола, которому, как услышал поэт, предназначалось переродить мир. Ниспровергая Бога, Маяковский, в сущности,

покусился на Его роль. Возникает вопрос, мог ли поэт-мессия и одновременно человек экстремы, веривший в чудодейственную силу слов, владевший во многом этой силой, но не подвластный самому себе, не очароваться переустроительным коммунистическим идеалом, да еще со *своим* рациональным размахом, приходившим в смертоубийственный конфликт с установившейся реальностью режима, и при этом не поплатиться жизнью?

Если признать, что всякая утопия есть особое, то ли неадекватное, то ли проективное отражение действительности, что «в поэзии — цветы, которых нет ни в одном букете» (Малларме)[52], что «жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь» (Шкловский)[53], что и вообще «там нет поэта, где творческое мировоззрение адекватно житейскому» (Шпет)[54], — если все это признать, то можно сказать, видимо, что поэзия по самой своей природе утопична.

Маяковский не только не исключение из этого правила, но, пожалуй, даже его олицетворение. По справедливому замечанию Романа Якобсона, его творчество от начала и до конца едино и неделимо[55]. Подчеркиваю, от начала и до конца. В русском языке «начало» и «конец» этимологически одного корня. Это знаменательно. В лирике Маяковского этимологичекое родство слов-антонимов обрело непосредственное выражение и для самого поэта имело кое-какие последствия. Судите сами. С первых стихов разросшееся до гигантских масштабов «я» Владимира Маяковского становится, по существу, единственным содержанием его поэзии. Непривычной, почти рекламной казалась сама манера изъясняться исключительно от первого лица и в тоне дерзкого вызова. Уже в первом из опубликованных стихотворений он, дразня толпу, скажет: «Я, чувствуя платья зовущие лапы, / в глаза им улыбку протиснул...» Или: «Я сразу смазал карту будня...» Или: «Я — бесценных слов мот и транжир». Или: «Я брошу солнцу, нагло осклабившись...». Вызывающее «я» ставится в начале строки, а в иных случаях, что еще заметней, — в самом конце: «Вбиваю гулко шага сваи, / бросаю в бубны улиц дробь я».

«Я» — в начале стиха и «я» — в конце стиха. Такова наиболее броская структурно-смысловая примета первых десяти стихотворений поэта. За ними следует лирический цикл из четырех стихотворений. Называется он, как можно догадаться, — «Я» (1913). Это исповедь поэта, где «я» — и реально-биографическое «я» конкретного человека и «я» как беспредельное метафизическое лоно, в котором в каком-то странном единстве породнились мостовая человеческой души, неведомые города, моря, рыжеволосая жена (она же любовница), Христос, выжженное небо, уродец век, заломленные руки вывесок, дольняя дорога и многое другое. Поэт еще только примеривается, а ощущение такое, будто мы находимся в конце пути: перед взором поэта-путника открывается картина вселенского одиночества, материализовавшегося в предметах и явлениях угасания, конца, смерти: умирающие дети, хобот тоски, сумасшедший собор, кинжал, пролитая кровь, клочья порванной тучи, ржавый крест колокольни...

Повторяю, так начинает поэт. А теперь совершим скачок к трагическому финалу, и мы увидим, что так же он заканчивает. Концом, завещанием,

реквиемом (как угодно это называйте) является вступление в поэму «Во весь голос» (1929—1930). Это все то же «я» поэта на последнем его пределе, когда, чтобы перебороть отчуждение, одиночество, пустыню, нужно кричать во весь голос:

Трясущимся людям
в квартирное тихо
стоглазое зарево рвется с пристани.
Крик последний, —
ты хоть
о том, что горю, в столетия выстони!
(«Облако в штанах», 1914—1915)

В сущности, вся поэзия Маяковского, от начала и до конца, — это один протяжный крик, вой, если хотите, — в столетия, в мировое пространство, в будущее. Исступленно кричит сама утопия в надежде, что родится наконец, должно родиться, не может не родиться племя свободных и красивых людей, способных изобрести универсальную схему-отмычку от всех социальных и метафизических зол. Лирический цикл «Я» и первое вступление в поэму «Во весь голос», отделенные друг от друга семнадцатью годами, как начало и конец, — явления одного порядка и потому, кажется, поддаются рокировке. Образно-психологические параллели в двух текстах поразительны.

В начале пути — «Я». В конце — «Во весь голос».

«Несколько слов обо мне самом» и — «Я сам расскажу / о времени / и о себе».

«По мостовой / моей души изъезженной / шаги помешанных / вьют жестких фраз пяты» и — «Роясь / в сегодняшнем / окаменевшем говне, / наших дней изучая потемки, / вы, / возможно, / спросите и обо мне».

«В края, где злоба крыш, / не кинешь блесткой лесни. / В бульварах я тону, тоской песков овеян...» и — «По скверам, / где харкает туберкулез, / где б... с хулиганом / да сифилис».

Понятно, требуются такт и тонкость, чтобы осмыслить эти навязчивые параллели, но уже сейчас можно сказать, что в обоих случаях, в начале и в конце пути, поэт выступает бесконечно одиноким существом, «заморским страусом», «петухом голландским», «ископаемо-хвостатым чудовищем», утопистом из утопистов, который вопреки всему тщится омыть человека в купели своей необъятной души.

Перечитываешь Маяковского и думаешь об одном — о тщете человеческих усилий. Начало и конец сошлись. «К тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь» (Екклезиаст). Кажется, что Маяковский должен был родиться в России, где все любит, как говорил Чехов, скорее развернуться, нежели съежиться. И Гулливер развернулся. Невозможно сказать, что было вначале — Маяковский или революция. Во всяком случае, с помощью революции он хотел сделать то, чего никогда и никому еще не удавалось, — преодолеть земное притяжение и переправить

человека туда, «где солнечный край непочатый». Логика сдвига, катаклизма, взрывной волны подчинила себе динамику живой жизни. И единая и неделимая утопия поделилась пополам. Начиная с 1917 г., Маяковского можно считать дважды утопистом и дважды авангардистом. Первый раз — когда он футуристом-бомбометателем громил генералов-классиков и искал возможности исчерпать до дна выразительные потенции слова. И второй раз, когда отрекся от того, чем владел в совершенстве, — от искусства слова. В 1920-е гг. Маяковский, за некоторыми исключениями, не создал ничего равного трагедии «Владимир Маяковский» (1913), поэмам «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» (1915), «Человек» (1916–1917), но тут и не должно быть никаких претензий к поэту, потому что когда ему говорили — здесь у вас, Владимир Владимирович, не очень художественно получилось, он отвечал: я рад этому, я и не хотел художественно. Художественно — это ведь только литература, не правда ли? Ему же, как мы знаем, хотелось быть всем. Начиная с «Газеты футуристов», «Искусства коммуны» и особенно журнала «Леф» поэтом завладевает идея посредством литературы, а если понадобится, то и ценой литературы одним махом разрубить сложнейший узел человеческих противоречий. Закусив удила, он теперь почти уже автоматически шел к своему трагическому финалу.

Творчество Маяковского 1920-х гг. невольно ассоциируется с гоголевской символикой Пустоты, обретшей в искусстве авангарда значение метаязыка. «Поэма конца» (другое название — «Поэма ничего») Василиска Гнедова, представляя собой чистое поле белого листа бумаги, должна была утвердить, с одной стороны, идею смерти старого искусства, а с другой — не знающую предела многозначность искусства нового, авангардистского. Беспартийный большевик, ревнитель цеховой дисциплины, становясь на горло собственной песне, создавал грандиозное произведение авангардистского искусства за пределами художественного текста, т. е. в самой действительности. Главным героем этого невиданного творения был он сам, Владимир Владимирович Маяковский, вступивший в героическую борьбу с самим собой, со своей человеческой и поэтической природой, с самим порядком вещей этого мира. Эпоха классического русского авангарда завершилась, таким образом, рождением вещи (в авангардистском смысле), достойной того, чтобы стать в ряд самых значительных произведений этого странного искусства XX века. Сначала — Маяковский был автором трагедии «Владимир Маяковский», т. е. одним из самых ярких футуристов в литературе. В конце — он стал авангардистом по поводу литературы, но вне ее, т. е. автором и героем трагедии, разыгранной на подмостках самой жизни, — трагедии, которую можно назвать так же — «Владимир Маяковский».

Действительно, вторую утопию Маяковского можно рассматривать как вещь в ее авангардистско-лефовской упаковке, поскольку Маяковский и его сподвижники видели в поэзии и поэте орудие целесообразного и целенаправленного действия, подчиняющегося, как уже было сказано, «генеральной политической директиве» (Третьяков). Открылись невиданные возможности: отталкиваясь от футуристических категорий, таких, как слово-

вещь, произведение-вещь, перейти к неизмеримо более масштабным и впечатляющим, таким, как творчество-вещь, поэт-вещь, судьба-вещь, литература-в целом-вещь и, наконец, человек-вещь, а если угодно, то и человечество-вещь. Лефовская индустрия вещей-агиток, исключая индивидуальные стиль, интуицию, психологию, в конечном счете посягала на само искусство. Вспомним уже цитировавшиеся слова Н. Чужака, воспевавшего тот великий день, когда жизнь «извергнет за ненужностью искусство»[56]. «Всякое искусство в революционной стране, — рассуждал М. Левидов, — имеет тенденцию стать или уже стало контрреволюционным»[57].

Великая экзистенциальная драма Маяковского в том, что в 1920-е гг., и чем дальше, тем очевиднее, время Маяковского-футуриста, новатора и первопроходца, таяло на глазах. Надвигалась эпоха молчалинского благоразумия в обстоятельствах «нарастающей классовой борьбы». Сталинская антиутопия самой действительности душила романтическую утопию в литературе. Литературу нужно было «организовать» (чем занимался РАПП). Поставить на колени (политическая травля Замятина, Пильняка, Булгакова, Платонова), а писателя, превратив в *помесь попугая и попа* (выражение Мандельштама), заставить плясать под идеологическую дудку. «В последние годы жизни Маяковского, — пишет Пастернак, — <...> не стало поэзии, ничьей, ни его собственной, ни кого бы то ни было другого, когда повесился Есенин, когда, скажем проще, прекратилась литература»[58]. С конца 1920-х лефовцы во главе с Маяковским, как бы мы ни старались понять их сегодня, объективно способствовали утверждению той системы ценностей, согласно которой Россия, а потом, если повезет, и все человечество будут жить единым коллективом-муравейником, работающим без перебоев, как совершенный механизм. Вчерашние бунтари и анархисты, жившие будущим, и только будущим, смотрели между тем далеко в прошлое. Их ежедневные мантры (*целесообразность, расчет, функциональность, контроль...*) рисовали модель невиданного, как им казалось, будущего, а на самом деле уже некогда существовавшего государства, построенного по законам идеально отлаженной живой человеческой машины. Сомнениям, вздохам человеческой слабости, грезам и лени не было места в том государстве.

Впрочем, в начале века идея коммуны вовсе не казалась такой уж утопической, и многие люди, в том числе лучшие из лучших, верили, что человечество, начав сначала, еще может устроить свою судьбу. Полагать, что можно быть умнее и дальновиднее поэта, — смешно. Не понял Брюсов? Не ведал Андрей Белый («Христос Воскрес»)? Кощунствовал Блок («Двенадцать»)? Не знал Есенин («Певущий зов», «Инония», «Преображение» и др.)? Не видел Мандельштам («Прославим, братья, сумерки свободы...»)? Растерялись, проморгали, недодумали, не поняли Хлебников и Пастернак, Клюев и Асеев, Мейерхольд и Таиров, Станиславский и Вахтангов, Малевич и Татлин, Прокофьев и Шостакович, Эйзенштейн и Пудовкин, Якобсон и Шкловский, Тынянов и Платонов и многие другие, сочувственно откликнувшиеся на революцию и даже принявшие ее? Противоположные примеры ничего не доказывают. Революцию принимали как

те, так и другие — гуманисты и властолюбцы. Надо плохо знать и совсем не понимать Маяковского, чтобы думать, что своекорыстие и расчет, благонамеренность и охранительство руководили им в советские годы. При всех своих грубо-материалистических замашках («Я, ассенизатор и водовоз») он был воистину художником и поэтом — со всем грузом идеализма и веры, утопизма и бессребренничества. Еще раз хочу сказать: поэта надо не развенчивать, а понимать. Отрекаясь от себя, он в другом смысле оставался самим собой. Не написал бы «Облака в штанах» — не написал бы и «Урожайного марша» (1929). Ненавидел — потому что любил. «Комок сердечный разросся громадой». Те явления, мимо которых другой человек проходит равнодушно, производили неизгладимое впечатление на Маяковского. Впереди эстетики у него шла этика, и этим он влился в русскую традицию отступления от литературы (Гоголь, Некрасов, Лев Толстой). Коммунистическая аскеза Маяковского равновелика религиозной аскезе, и мы не можем не сочувствовать обоим, поскольку любим их и понимаем, чем вызван соблазн самоотречения и почему их обоих «занесло под своды таких богаделен» (Пастернак).

Однако аскеза аскезой, а поэзия, как говорил Маяковский, «пресволочная штуковина: существует — и ни в зуб ногой». После революции он вопреки всем соблазнам рассудка написал немало хороших вещей и среди них такие шедевры лирики, как «Хорошее отношение к лошадям» (1918), «Нам грязным что может казаться привольнее...» (1920), «Про это» (1923), «Юбилейное» (1924), «Сергею Есенину» (1926), «Любит? не любит? Я руки ломаю...» (1928—1930), «Уже второй, должно быть ты легла...» (1928—1930), «Море уходит вспять...» (1928—1930), «Я знаю силу слов, я знаю слов набат...» (1928—1930), «Во весь голос» и др. Эти «измены», это попятное движение, эти «лирические отступления» от магистральной лефовской линии означали только одно: душа поэзии бессмертна, и ее нельзя убить никакой идеологией — даже если убийство совершается руками самих же художников. Вся драма Маяковского состоит в том, что революционное и человеческое для него — синонимы. Революцию он поверяет «хорошим отношением к лошадям», а человека — хорошим отношением к революции. Это о революции, будто о самой жизни, сказано у него: «Хлеба нужней, воды изжажденней...» И тут же, в одном из самых революционных произведений, читаем: «Если / я / чего написал, / если / чего / сказал — / тому виной /глаза-небеса, / любимой / моей / глаза» («Хорошо», 1927).

Нас восхищает смелость пушкинского сравнения: «Мы ждем с томленьем упованья / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья». Но еще удивительней способность Маяковского нежность чувств к любимой сплавить со всегдашней мыслью о революции: «Зелень / и ласки / выходили глазки. / Больше / блюдца, / смотрят / революцию». Еще наглядней это свойство поэта без какой-либо натуги соединять в одно целое два традиционно не сводимых друг с другом плана, интимный и социальный, в «Письме Татьяне Яковлевой» (1928). Мотив ревности становится здесь организующим началом всей образности стихотворения. Только теперь это не та языческая сила, что некогда за-

травленным зверем терзала душу поэта. Ревность и ныне двигает горами, но сейчас не она правит поэтом, а поэт — ею: «Глупых слов / не верь сырью, / не пугайся / этой тряски, — / я взнуздаю, / я смирю / чувства / отпрысков дворянских». Зрелость возраста поверяется зрелостью чувств. Интимное обогащается духовным, очищаясь от мелкого, наносного, эгоистичного. Короткое затмение страсти вытесняется радостью любви: «Страсти корь / сойдет коростой, / но радость / неиссыхаемая, / буду долго, / буду просто / разговаривать стихами я». Но между «им» и «ею» пролегла незримая черта: Татьяна не хочет возвращаться в Россию. И вместо любовных жалоб о разлуке с возлюбленной мы читаем: «Я не сам, а я ревную за Советскую Россию». Только Маяковский способен испытывать подобную ревность. Этой способностью можно возмущаться или восхищаться, но во всех случаях приходится согласиться с тем, что Маяковский говорит только те слова, что *болят*. Подтверждение тому — многолетнее наблюдение близкого поэту человека: «Маяковский понимал любовь так. Если ты меня любишь, значит, ты мой, со мной, за меня, всегда, везде и при всех обстоятельствах. Не может быть такого положения, что ты был бы против меня — как бы я ни был неправ, или несправедлив, или жесток. Ты всегда голосуешь за меня. Малейшее отклонение, малейшее колебание — уже измена»[59]. Маяковский не знал, не хотел знать половинчатости. Если он говорит: «Моя революция», то так же должен был бы сказать о себе и любящий его человек. Вот почему слова, которые у кого-то могли бы прозвучать натужно, в устах Маяковского абсолютно естественны — они исходят из самого нутра его бескомпромиссной натуры: «В поцелуе рук ли, / губ ли, / в дрожи тела / близких мне / красный / цвет / моих республик / тоже / должен / пламенеть».

Живая жизнь лирики Маяковского 1920-х гг. богаче наших даже самых устоявшихся представлений о поэте. Кто же не знает, например, что Маяковский — урбанист, что он третировал природу. У него, говорят, базаровские замашки, которых он и не собирался скрывать. Помните, в автобиографии промелькнуло: «После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь»[60]. А в разговоре с Пастернаком обронил: «Вы любите молнию в небе, а я в электрическом утюге»[61]. Как он пишет о весне?

Город зимнее снял.
Снега распустили слюнки.
Опять пришла весна,
глупа и болтлива, как юнкер.
(«Весна», 1918)

И все же нетерпимое отношение поэта к природе — миф. Стоит только перечитать стихи Маяковского, чтобы убедиться, что ни одной строкой поэт не внушал читателю бездумного, варварского отношения к природе. Действенное отношение — да, но никак не хищное или потребительское. Другое дело, что, живо воспринимая красоту природы, он не любил выражать

своих чувств прямо, прикрывая их то шуткой, то остротой, то прозаизмом, снижающим тон, как, например, в стихотворении «Тамара и Демон» (1924). Поэт чутко откликался на немые жалобы животных. «Хорошее отношение к лошадям» — стихи программные в понимании поэтом нравственных основ жизни. Самое непосредственное, детски чистое чувство сквозит в таких, например, строках: «Двенадцать / квадратных аршин жилья. / Четверо / в помещении — / Лиля, / Ося, / я / и собака / Щеник». Или в таких:

Я люблю зверье.
Увидишь собачонку —
тут у булочной одна —
сплошная плешь, —
из себя
и то готов достать печенку.
Мне не жалко, дорогая,
ешь!

И агитки Маяковского, и его хорошее отношение к зверью — все это проявления одного — огромной любви поэта к жизни. Сколько экспрессии и силы в самом противопоставлении живого — мертвому: «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!» В лирике поэта можно найти что угодно, но только не созерцательность, умиротворенность, спокойствие, то спокойствие, которое Толстой называл душевной подлостью. Обращаясь к Пушкину, Маяковский говорит: «Вы / по-моему́ при жизни — / думаю — / тоже бушевали. / Африканец!» («Юбилейное», 1924). Не по-мо́ему, а по-моему́, т. е. так же, как я. Структура речи Маяковского подчиняется динамическому началу на пределе его выразительных возможностей:

Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину.
Заложил бы
динамиту
— ну-ка,
дрызнь!

Двустишие построено на смысловом и интонационном контрасте. Долгая, несколько замедленная первая строка взрывается резкой динамикой второго стиха. И такой прием, прием динамического контраста, определяет собой структуру многих стихов Маяковского. Сильные выражения («обожаю», «ненавижу», «подсюсюкнул», «дуть винище», «рассвет лучища выкалил»), императивные конструкции («Дайте руку!», «Слушайте...», «Дайте нам стаканы!», «Айда, Маяковский! Маячь на юг!», «давайте мчать болтая»), экспрессивно окрашенные определения («пресволочнейшая штуковина», «мужиковствующих свора», «всяческая мертвечина»), неожиданность сравнений и метафор («Шкурой ревности медведь лежит когтист», «жабры рифм», «тряски нервное желе», «Коровою в перчатках лаечных», «Мы креп-

ки, как спирт в полтавском штофе», «ямб картавый», «Сукин сын Дантес!») — все эти примеры, взятые всего лишь из одного стихотворения, «Юбилейного», свидетельствуют о беспредельных творческих потенциях поэта, о его неустанном стремлении вывести поэтику из оцепенения, а лирику из-под власти инерционного поэтического мышления.

Пробным камнем глубины и зрелости поэта стало для нас отношение к Пушкину. Прочтите эти стихи снова, и вы увидите, что они, помимо основного смысла, заключают в себе побочный, раскрывающий как нельзя лучше отношение Маяковского к Пушкину. Из всех классиков Пушкину больше всех досталось от Маяковского — потому именно, что литературная критика, отбивая футуристические наскоки на классические традиции, чаще всего апеллировала к авторитету Пушкина. Обескураженная нигилизмом футуристов, а потом лефовцев, критика реагировала прежде всего на непомерную резкость суждений Маяковского о генералах-классиках и не желала или не могла видеть истинной подоплеки этой резкости. Со своей чрезмерностью и громадностью во всем поэт решительно не способен был удовлетворяться обычными, выверенными, благоразумными мерками. Он прокладывал пути к искусству, которого XIX век, естественно, не знал. Новатор, каких, пожалуй, еще не знала мировая поэзия, Маяковский не выбирал выражений, не осторожничал, не останавливался в немом благоговении ни перед Венерой Милосской, ни перед Вселенной... А если бы он умел это делать, то мы, в свою очередь, имели бы дело сегодня с кем угодно, но только не с Маяковским. Вступая в спор с классикой, он хотел в сущности одного — обновить искусство. «Если встанут из гробов все поэты, они должны сказать: у нас таких стихов не было, и не знали, и не умели»[62]. Идти вперед, пятясь назад, — можно ли? Прекрасно понимая значение Пушкина для русской культуры, Маяковский вместе с тем, как и подобает революционеру в поэзии, соскабливает с него хрестоматийный глянец («Я люблю вас, но живого, а не мумию»), стремясь сделать его живым участником сегодняшней жизни.

Каков же итог? На этот вопрос отвечает последнее и, может быть, самое скорбное произведение Маяковского — вступление в поэму «Во весь голос». Она рождена, несомненно, полемической атмосферой конца 1920-х гг. Эта атмосфера ощутима в каждой строчке. И все же мы допустили бы оплошность, если бы за полемическим зарядом не увидели ее бытийственного смысла. А если учесть, что произведение появилось в предчувствии близкого конца, то можно сказать, что «Во весь голос» для Маяковского — как «Памятник» для Пушкина, заключающий не очередное размышление о поэте и поэзии, а конечное, в рамках уже завершившегося творчества. Однако в отличие от пушкинского стихотворения, где каждое положение носит безусловный характер и потому внушает нам чувство непререкаемой истины и правоты поэта, это произведение звучит как манифест самооправдания и, значит, заново ставит волновавшие Маяковского проблемы. Поэта современники не понимают. От него отвернулись даже бывшие единомышленники (выставка «20 лет работы», история со вступлением в РАПП). Остается одно — искать сочувствия в потомках. Те, «которые здоровы и лов-

ки», люди «коммунистического далека», способные, как ему кажется, смотреть на вещи без предрассудков и без принуждения, должны его понять. Такова внешняя мотивация вступления в поэму, и ее нельзя не учитывать, поскольку настоящее значимо для авангардиста лишь в той мере, в какой оно служит будущему. И вместе с тем, зная личностные особенности Маяковского, мы можем сказать: кто угодно, но только не он мог бы удовлетвориться эфемерными надеждами на понимание где-то там в тридцатом веке. Сегодня, сейчас — или никогда! Написанное за три месяца до самоубийства вступление в поэму «Во весь голос» — это и акт отчаяния, и одновременно волевой акт, сгусток нервной энергии, направленной к одной цели — пробиться к человеку сегодняшнему и завтрашнему, решительно, без посредников, объясниться с ним, обратить его во что бы то ни стало в свою веру. Потребностью непосредственного контакта со слушателем, задачами внушения предопределены и главные особенности поэтики этого произведения — экспрессивность и действенность, спрямленный синтаксис, чуждающийся какой-либо описательности, преобладание побудительно-императивных конструкций, повышенная роль глаголов движения... Так, сравнительно небольшой фрагмент (начиная со слов «Слушайте, товарищи потомки...» и кончая стихом «сработанный еще рабами Рима») построен на последовательном использовании только одного глагола или близких к нему по значению: «шагну», «приду», «дойдет» (трижды), «доходит», «прорвет», «явится», «вошел». Нагнетаемые от строки к строке, они рождают почти физическое ощущение стремительного прорыва стиха через «громаду лет» и «хребты веков». Взрывной энергией слов (звук «р» прострачивает отрывок), динамикой речи, разветвленной системой повторов («Мой стих», «не как» и др.), лестницей экспрессивно окрашенных слов, расположенных в порядке возрастающего значения («весомо, грубо, зримо») поэт достигает огромного художественного эффекта.

Удивляет, однако, не само по себе мастерство и даже не вспышка вдохновения в минуты, когда поэт уже смотрел в глаза смерти. Удивляет и до глубины души трогает то, что в этом своем прощальном «прости», в этой принародной исповеди Маяковский продолжает убеждать нас в оправданности лефовской эстетики и при этом — вот парадокс! — создает прекрасное, антилефовское по сути произведение искусства. Поэт восстает здесь не только против пустопорожних Кудреек и Митреек, льющих воду из поэтических леек, и не только против камерной лирики с ее «соловьиными садиками», «розами», «романсами». Он выступает вообще против поэзии («ушел на фронт / из барских садоводств / поэзии — / бабы капризной», «Заглуша / поэзии потоки, / я шагну / через лирические томики», «через головы / поэтов и правительств», «умри, мой стих»). Поэт вступает в непреодолимое противоречие с самим собой, когда, с одной стороны, очень не хочет, чтобы его воспринимали лишь как певца кипяченой воды, а с другой — противопоставляет себя «гениям» и приравнивает свои «партийные книжки» (не стихи!) к «большевистскому партбилету». Тут трагедия, и вырваться из ее заколдованного круга было уже нельзя.

Маяковский погиб потому, что был подвижником. Оказавшись в эпицентре революционного взрыва и воспринимая революцию как последний шанс, предоставленный человечеству, он сознательно превращал искусство поэзии в трудное, рискованное восхождение на вершину, с которой, как думалось поэту-романтику и утописту, открываются горизонты абсолютно новой жизни. В поэме «Во весь голос» он вновь поставил и до последней степени актуализировал проблемы жизни и искусства — о смерти и бессмертии, о подвиге и жертве, о дефиците бескорыстия в литературе...

Примечания

[1] Искусство коммуны. Изд. Отдела изобразительных искусств комиссариата народного просвещения. № 6. 12 января 1919.

[2] Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 125.

[3] Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. 65. М., 1958. С. 546–547.

[4] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 215.

[5] Газета футуристов. № 1. 15 марта 1918.

[6] Искусство коммуны. № 2. 15 декабря 1918.

[7] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 9.

[8] Искусство коммуны. № 2. 15 декабря 1918.

[9] Искусство коммуны. № 4. 29 декабря 1918.

[10] *Альтман Н.* Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. № 2. 15 декабря 1918.

[11] Искусство коммуны. № 6. 12 января 1919.

[12] Искусство коммуны. № 9. 2 февраля 1919.

[13] Искусство коммуны. № 5. 6 января 1919.

[14] Искусство коммуны. № 1. 7 декабря 1918.

[15] Там же.

[16] Искусство коммуны. № 4. 29 декабря 1918.

[17] Искусство коммуны. № 1. 7 декабря 1918.

[18] Искусство коммуны. № 5. 6 января 1919.

[19] См. статью Бенгта Янгфельдта «Russian Futurism 1917–1919» (Art, Society, Revolution, Russia 1917–1921 (ed. N.A. Nilson). Stockholm, 1979.

[20] Новое о Маяковском. Литературное наследство. Т. 65. С. 176.

[21] Там же.

[22] Там же. С. 178.

[23] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 46–47.

[24] Там же. С. 50.

[25] *Чужак Н.Ф.* Под знаком жизнестроения // Леф. 1923. № 1. С. 39.

[26] *Левидов М.* О футуризме необходимая статья // Леф. 1923. № 2. С. 136.

[27] Футуризм как поэтическая система (наряду с символизмом и акмеизмом) и, в частности, категория вещи теоретически обоснованно и подробно рассматриваются в книге И.П. Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (М.: Наука, 1977). См. также статью «Вещь» (на русском языке) немецкого ученого X. Гюнтера, рассматривающего категорию вещи в ее авангардистской интерпретации (Russian Literature XXIV (1988) 151–160 North-Holland).

[28] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 103.

[29] Искусство и производство. М., 1921. С. 8.

[30] См. статью Н. Чужака «К задачам дня» (Леф. 1923. № 2).

[31] *Чужак Н.* К задачам дня // Леф. 1923. № 2. С. 146.

[32] *Третьяков С.* Продолжение следует // Новый Леф. 1928. № 12. С. 2-3.

[33] *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Inter-Language Literary Associates. New York, 1966. С. 76, 78–79.

[34] *Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. С. 60.

[35] *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 58.

[36] Неизвестное письмо А.В. Луначарского Н.Н. Асееву // Урал. 1965. № 11. С. 167.

[37] Там же.

[38] *Третьяков С.* Стальной соловей // Дальневосточный путь. Чита, 1922. 30 июля.

[39] Читатель и писатель. 1928. № 20.

[40] *Смирнов И.* Поэма «Маяковский начинается» (Об эволюции поэтического стиля Н. Асеева) // Русская литература. 1965. № 3. С. 103.

[41] *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 456.

[42] *Третьяков С.* Ясныш. Стихи 1919–1921. [Чита], 1922. С. 3.

[43] Там же.

[44] *Шаляпин Ф.* Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. М., 1989. С. 222.

[45] *Дукор И.* Сергей Третьяков // *Третьяков С.* Речевик. Стихи. М., 1929. С. 6, 11, 14.

[46] *Гаспаров М.Л.* Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма // *Кирсанов С.И.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2006. С. 15.

[47] *Цветаева М.* Поэт и время // *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1994. С. 343.

[48] *Халфин Ю.* Апостол хозяина // Век XX и мир. 1990. № 8. С. 47.

[49] *Ходасевич В.* О Маяковском // Возрождение. 1930. 24 апреля.

[50] *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 215.

[51] *Пастернак Б.* Воздушные пути. С. 262.

[52] Цит. по: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 315.

[53] Цит. по: *Винокур Г.О.* Филологические исследования. М., 1990. С. 261–262.

[54] Цит. по: Там же.

[55] *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Блок А., Маяковский В., Есенин С.* Избранные сочинения. М., 1991. С. 664.

[56] *Чужак Н.Ф.* Под знаком жизнестроения // Леф. 1923. № 1. С. 39.

[57] *Левидов М.* О футуризме необходимая статья // Леф. 1923. № 2. С. 136.

[58] *Пастернак Б.* Автобиографический очерк // *Пастернак Б.* Сочинения. Т. 2. Проза. 1915–1958. Повести, рассказы, автобиографические произведения. Ann Arbor. The University of Michigan Press, 1961. С. 43–44.

[59] Из дневника О.М. Брика, хранящегося в личном архиве В.В. Катаняна.

[60] *Маяковский В.* Я сам // *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 11.

[61] *Пастернак Б.* Автобиографический очерк // *Пастернак Б.* Сочинения. Т. 2. С. 43.

[62] *Маяковский В.В.* Стихи с примечаниями // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 175.

О.П. Смола

БИБЛИОГРАФИЯ

Леф. Источники и литература

Леф: Журнал левого фронта искусств. М.; Л.: Госиздат, 1923–1925.

Новый Леф: Ежемесячный журнал левого фронта искусств. М.: ГИЗ, 1927–1928.

Леф-агитки Маяковского, Асеева, Третьякова. Агит-заметки А. Крученых. М.: Издательство Всероссийского Союза поэтов, 1925.

Лежнев А. Леф и его теоретические обоснования // *Лежнев А.* Вопросы литературы и критики. М.; Л.: Круг, 1925.

Лежнев А. «Левое» искусство и его социальный смысл // *Лежнев А.* Литературные будни. М.: Федерация, 1929.

Коган П.С. Литература этих лет. 1917–1923. Иваново-Вознесенск: Основа, 1925.

Лежнев А. Дело о трупе // *Лежнев А.* А. Лежнев. Современники. Литературно-критические очерки. М.; Л.: Круг, 1927.

Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа / Под. ред. *Н.Ф. Чужака.* М.: Федерация, 1929.

Перцов В.О. Ревизия левого фронта в современном русском искусстве. *Н. Чужак.* От иллюзий к материи. Прил.: Первое совещание работников ЛЕФ'а. Доклад В. Перцова. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.

Полонский В.П. Очерки литературного движения революционной эпохи. 1917–1927. М.; Л.: Госиздат, 1928.

Саянов В.М. Современные литературные группировки. Л.: Прибой, 1928.

Раков В.П. Маяковский и литературная группировка ЛЕФ // Советская литература 20-х годов: Межвуз. науч. конф. Челябинск: Южно-уральское кн. изд-во, 1966.

Швецова Л.К. «Леф» и «Новый Леф» // История русской советской журналистики. Т. 1. 1917–1932. М.: Наука, 1966.

Перцов В. Чувство нового и предрассудки новаторов (Маяковский в журнале «Леф») // Знамя. 1970. Кн. 12.

Ефимов В.В. Творчество поэтов «Лефа» в оценке А.В. Луначарского // Русская литература. Тематич. сб. науч. материалов профессорско-преподават. состава высш. уч. завед. Министерства просвещения Казахской ССР. Вып. 4. Алма-Ата: Казахский гос. пед. ин-т им. Абая, 1973.

Носов В.Н. Вопросы жанра на страницах журнала «ЛЕФ» // Проблемы советской поэзии. Вып. 3. Челябинск: Челябинский гос. пед. ин-т, 1975.

Раков В.П. Еще раз о Маяковском и Лефе // Советская поэзия 20–30-х гг. Республиканский сб. Вып. 5. Челябинск: Челябинский гос. пед. ин-т, 1977.

Сорокин Н.В. «Эстетика максимальной экономии», или Экономия на эстетике (К истории ЛЕФа) // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвуз. сб. Вып. 4. Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1979.

К истории выхода первого номера журнала «ЛЕФ»: Протоколы заседаний редколлегии / Вступит. ст., публ. и коммент. *О. Земляковой* и *Е. Погорельской* // Вопросы литературы. 1983. № 7.

Белобровцева И.З. Художественные поиски В. Маяковского и группы «Леф». Дисс. ... канд. филол. н. Таллин, 1989.

Асадуллин А. Леф и классическое наследие (Пушкин в оценке литературно-художественной критики ЛЕФа) // Писатель и время: Межвуз. сб. науч. трудов. М.: Прометей, 1991.

Динерштейн Е.А. К истории образования «Левого фронта искусства» // De Visu. 1993. № 11.

Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: Информ.-изд. агентство «Русский мир», 1994.

Янгиров Р.М. Маргинальные темы в творческой практике ЛЕФа // Тыняновский сборник. Пятые тыняновские чтения. Рига, 1994.

Поэзия русского футуризма / Вступ. ст. *В.Н. Альфонсова*; Сост. и подгот. текста *В.Н. Альфонсова* и *С.Р. Красицкого*; персональные справки-портреты и примеч. *С.Р. Красицкого.* СПб.: Академический проект, 1999.

Сахно И.Л. Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог-МГУ, 1999.

Гюнтер Х. Леф и советская культура // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Общая ред. *Гюнтер Х., Добренко Е.А.* СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000.

Идеология литературы: вокруг ЛЕФа // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. 2000. № 1.

Антонян К.Г. Проекты «новой культуры» в Советской России: 1917–1927. Дис. ... канд. культурол. н. СПб.: Рос. гос. под. ун-т им. А.И. Герцена, 2003.

Кулышева О.М. В. Маяковский и литературные группы и объединения 1920–1930-х гг. М.: МГОУ, 2005.

Краткие библиографии сочинений и литературы о жизни и творчестве Н. Асеева, С. Третьякова см. в статье «Футуристы после футуризма», В. Маяковского — в статье «Владимир Маяковский».

Семен Исаакович Кирсанов

Сочинения

Слово предоставляется Кирсанову. М.: ГИЗ, 1930.

Опыты. Книга стихов предварительная. 1925–1926. М.: Гос. изд-во, 1927.

Моя именинная. Поэма. М.: Земля и фабрика, 1928.

Последний современник. [Стихи]. М.: Федерация, 1930.

Строки стройки. Стихи. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930.

Перед поэмой. Стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1931.

Пятилетка. Поэма. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

Ударный квартал. Стихи. М.: ОГИЗ, Молодая гвардия, 1931.

Товарищ Маркс. Поэмы. М.: ГИХЛ, 1933.

Актив. Сб. стихов. М.: Молодая гвардия, 1933.

Новое. Желание. Походная сумка. Новая скорость. [Стихи]. М.: Советский писатель, 1935.

Дорога по радуге. Стихи и поэмы. 1925–1935. М.: Гослитиздат, 1938.

Мыс желания. Стихи и поэмы. М.: Гослитиздат, 1938.

Сочинения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1954.

Собрание сочинений: В 4 т. / Вступит. ст. *И. Гринберга*. М.: Художественная литература, 1974–1976.

Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *М.Л. Гаспарова*; Сост., подгот. текста и примеч. *Э.М. Шнейдермана*. СПб.: Академический проект, 2006 (Новая библиотека поэта).

Циркач стиха: [Стихотворения]. М.: Эксмо-пресс, 2000.

Литература о С.И. Кирсанове

Гринберг И. Судьба искателя. Стихи и поэмы С. Кирсанова // Знамя. 1967. № 10.

Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт [О С.И. Кирсанове]. М.: Советский писатель, 1984.

Догалакова В.И. Стих С. Кирсанова (теоретические предпосылки и поэтическая практика). Дисс. ... канд. филол. н. М., 1989.

С.И. Кирсанов (Сост. *М.А. Бериной* и *И.В. Ханукаевой*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. М.: Книга, 1989.

Гаспаров М.Л. Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма // *Кирсанов С.И.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2006.

Библиография составлена *А.Г. Гачевой*

Русские экспрессионисты

Среди десятков литературных групп и объединений, существовавших на рубеже 1910—1920-х годов, выделяются четыре типологически близких экспрессионизму. Это группа экспрессионистов Ипполита Соколова, «Московский Парнас», фуисты и петроградская группа эмоционалистов Михаила Кузмина. Они возникли как самостоятельное движение на основе поэтики позднего символизма, акмеизма, футуризма, усиленной ощущением мировых катастроф в годы войн и революций. В программных документах, стихах, прозаических и драматических произведениях русских экспрессионистов отразились как национальные черты художественного постижения мира и человека, так и глубокий интерес к зарубежной литературе и искусству.

Экспрессионизм — одно из наиболее влиятельных художественных движений XX в. — формировался преимущественно на немецкой и австрийской почве. Возникнув в изобразительном искусстве (группы «Мост», 1905; «Синий всадник», 1912), он обрел свое имя лишь в 1911 г. по названию раздела картин французских художников на берлинской выставке. Тогда же понятие «экспрессионизм» распространилось на литературу, кино и смежные области творчества в качестве обозначения системы, в которой утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, преобладает отказ от правдоподобия в пользу деформации и гротеска. В экспрессионизме мы встречаемся с повышенной аффектацией, со сгущением мотивов боли, крика; принцип выражения здесь преобладает над изображением.

Корни нового мироощущения крылись в общеевропейских тенденциях смены позитивистских воззрений иррациональными, интуитивистскими теориями Артура Шопенгауэра, Анри Бергсона, философией персонализма и экзистенциализма. Не случайно, там, где складывалась близкая по напряженной конфликтности общественная и художественная ситуация, возникали и получали самостоятельное развитие родственные экспрессионизму явления и параллели в ряде европейских культур.

«Единение немецкого экспрессионизма с иностранным стало создаваться как раз перед началом войны — крепко и ощутительно, — писал Фридрих Гюбнер. — Это тесное и дружеское единение распространялось почти также тайно и незаметно, как в прошедшие века росла какая-нибудь религиозная секта»[1].

Трагическое мировосприятие, порожденное дегуманизацией общества, крушением традиционных гуманистических ценностей, оказалось близким русскому человеку. Россия, по словам Ф. Гюбнера, привила экспрессионизму «недостающую силу — мистицизм вольной веры» Толстого и Достоевского. Томас Манн в 1922 г. свидетельствовал: «Действительно, то, что мы называем экспрессионизмом, это только поздняя и сильно пропитанная русским апокалиптическим образом мысли форма сентиментального идеализма»[2].

Проблема существования экспрессионизма в России решалась неоднозначно. Отсутствие необходимого для изучения этого течения категориального аппарата приводило к тому, что в реальном литературном процессе типологические черты экспрессионизма попросту не прочитывались. «Определить коротко и точно, что такое экспрессионизм не представляется возможным, — писал Владимир Нейштадт в первой русской антологии поэзии экспрессионизма “Чужая лира” (1923). — Подобное определение неминуемо впало бы в догматичность. Формулировки такого рода у некоторых теоретиков экспрессионизма именно тем и грешат (“экспрессионизм — это норма постижения”. — Гюбнер). Пытаясь обойти это, иные прибегают к фигуральным сравнениям (Т. Дейблер: “Уста народа гласят: когда кого-либо вешают, он переживает в последний момент всю свою жизнь еще раз. — Только это может быть экспрессионизмом”). Такие сравнения могут быть очень изящны, но мало что уясняют по существу»[3].

Что же, в конце концов, заставляет объединять в одно целое хотя бы литературный экспрессионизм? — справедливо задавался вопросом В. Нейштадт. По его мнению, ответ дает Курт Пинтус в предисловии к составленной им антологии современной немецкой поэзии «“Menschheits Dammerung”. Symphonie jungster Dichtung» («“Сумерки человечества”. Симфония новейшей поэзии»): «Если стихи, собранные здесь, не принадлежат к какой-нибудь одной замкнутой литературной группе или школе, то все же должно быть нечто, что объединяет поэтов этой симфонии. Это общее есть *интенсивность и радикализм* чувств, убеждений, выраженья, формы. И эта интенсивность, этот радикализм вновь понуждает поэтов к борьбе со старым человечеством уходящей эпохи и к страстному приготовлению и требованию *нового лучшего человечества*»[4].

Хронологически явления, связанные с экспрессионизмом в России, относятся к первой трети XX в., когда происходило обновление религиозного, философского и художественного сознания и, вместе с тем, «цветение наук и искусств» сменялось «социальной энтропией, рассеянием творческой энергии культуры»[5]. По-видимому, впервые слово «экспрессионисты» в России появилось в рассказе А.П. Чехова «Попрыгунья» (1892), героиня которого использовала его вместо слова «импрессионисты»: «...преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов»[6]. В качестве же названия литературной группы в России термин «экспрессионизм» был введен И.В. Соколовым летом 1919 г.

В сфере тем и мотивов экспрессионизм оказывался ближе символизму,

в разработке формальных сторон творческого процесса — к футуризму. «Футуризм помог экспрессионизму»[7], — признавал О. Вальцель.

К. Эдшмид считал внимание к лексике и синтаксису специфической чертой литературного экспрессионизма. Эстетическое кредо близких экспрессионизму русских художников было выражено Д. Бурлюком в статье «"Дикие" России», напечатанной в альманахе «Синий всадник» (Мюнхен, 1912). С поэзией немецких экспрессионистов русских читателей познакомил А. Элиасберг, опубликовавший в 1911—1914 гг. на страницах «Русской мысли» семь обзорных статей.

Особенностью русского Серебряного века является совмещение на коротком отрезке времени разных и равных культурных возможностей в рамках становления большого стиля эпохи. В 1910-е гг. к оппозиции «реализм — символизм» прибавились такие оригинальные направления как будетлянство, интуитивная школа эгофутуризма, аналитическое искусство П.Н. Филонова, музыкальный абстракционизм В.В. Кандинского, заумь А.Е. Крученых, неопримитивизм и лучизм М.Ф. Ларионова, всечество И.М. Зданевича, супрематизм К.С. Малевича, эмоционализм М.А. Кузмина, музыка высшего хроматизма А.С. Лурье и т. п. Русским футуристам были близки исходные моменты экспрессионистского сознания: раскрепощение индивидуума, критика обыденности, утопизм, позиция поэта-пророка, а также стремление расширить сферу искусства за счет презираемых прежде видов массовой культуры (политических штампов, городского фольклора, включая непристойные, провоцирующие интерес к грубому физиологизму и эротике). В разной степени это проявлялось в творчестве В. Хлебникова, В. Маяковского, Д. Бурлюка, Б. Пастернака и др. Так, Йозеф фон Гюнтер, сотрудничавший в 1910-е гг. в журнале «Аполлон», относил к экспрессионистам почти всех, «преодолевших символизм», прежде всего футуристов. При встрече с В.Я. Брюсовым, по его словам, «разговор перешел на русский экспрессионизм, называемый русскими футуризм»[8].

В послереволюционные годы русский экспрессионизм рассматривался в ряду постфутуристических литературно-художественных объединений. В статье «Октябрь в поэзии» В. Фриче писал о возможности «объединить все новейшие течения в нашей поэзии — футуризм, кубизм, центрофугизм, имажинизм, эвфонизм, экспрессионизм — под одним общим названием «футуризм», — а это не только можно, но и должно делать, ибо это все разные фракции единого направления...»[9]

ЭКСПРЕССИОНИСТЫ

Экспрессионизм — это миропонимание и мироощущение.

Ипполит Соколов

Семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов[10] воспользовался не входившим до того в обиход названием «экспрессионизм» и о приоритете на эту

литературную нишу заявил так: «Экспрессионизм родился в голове И. Соколова, таинство крещения получил 11 июля 1919 г. на эстраде Всероссийского Союза поэтов»[11].

До этого момента И. Соколов считал себя эвфуистом, т.е. сторонником вычурной поэзии. При этом он сближал русский имажинизм с английским течением «имажизма» (группу имажинистов он, напротив, считал «псевдоимажистами»). В качестве эвфуиста он выпустил собрание сочинений, которое состояло из 12 страниц малого формата с буквенной пагинацией от А до М и подзаголовком: «Издание не посмертное. Т. 1. Не стихи».

Объявляя о создании собственной литературной группы, Соколов сформулировал ее задачи в «Хартии экспрессиониста». Объявив имажинизм «вчерашним днем» и «анахронизмом», указав на распад футуризма на мелкие группки, каждая из которых «культивировала какую-нибудь одну сторону» этого мощного направления, свой экспрессионизм он определил как синтез всего футуризма: «Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что хотели, но не могли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления». Для достижения этой цели требовалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского», перейти к новой системе, построенной по «строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда и-е-а-о-у», создать полистрофику и высшую эвфонию (благозвучие). Программный лозунг был рассчитан на эпатаж: «Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм»[12].

Очевидно, выполнение столь важной миссии требовало философской подготовки. В книге «Бедекер по экспрессионизму» Соколов признавался: «Моя первоначальная теоретическая схема экспрессионизма как исключительно синтеза всех достижений четырех течений русского футуризма, давно оказалась для нас узкой. Экспрессионизм как течение под знаком максимума экспрессии не будет одним синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом»[13]. Его соратник, поэт и художник Борис Земенков, также утверждал: «Мы вышли из пещеры логически возможного. Только формы духовные нам нужны...»[14]

Ипполит Соколов подчеркивал, что русские экспрессионисты начинали выступать в полной изоляции от «заграничного экспрессионизма»: «Мы узнали о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии» только весной 1920 года. Знакомство с одноименными группами не разочаровало Ипполита Соколова в состоятельности собственной программы, напротив, прибавило уверенности в том, что его группа может стать частью «всеевропейского течения». Но европеизм его порой сводился к элементарному: «Через 10—15 лет все Бальмонты и Брюсовы вымрут, как вымерли хандрозавры... Они вымрут — и, рассуждая совершенно объективно, кто-то должен их сменить по самым простым законам биологии»[15].

Отличительное свойство экспрессионизма — повышенную выразительность — Соколов распространял на всех мировых гениев. Таким образом,

в основе его «трансцендентизма-ноуменализма», как сообщалось в листовке «Ренессанс XX века», оказалось учение Анри Бергсона, «алогизм китайских таоистов, мудрость древнеиндусских вед, внутренний опыт оккультистов, Блаватской, антропософов Р. Штайнера, А. Белого, мистицизм Соловьева»[16]. Это миропонимание Соколов считал не теоретическим, не этическим, а психофизиологическим, инстинктивным, исходящим из тех же «законов биологии», что и европеизм.

В числе единомышленников назывались имена Эйнштейна, Лосского, Розанова, Маяковского, Хлебникова, а также художников, музыкантов, режиссеров — предтеч экспрессионизма.

Несмотря на явный эклектизм, декларации Ипполита Соколова привлекли внимание молодых писателей, позволили объединиться вокруг инициатора их и представлять экспрессионизм на вечерах «чистки поэтов», на «смотрах всех поэтических групп» и, что особенно важно, среди двухсот издательств, зарегистрированных в 1922 г. в Москве. Действительно, небольшие, малотиражные книжки выходили в эфемерных издательствах под марками «Сад Академа», «Ренессанс XX века», «Орданс» (Сандро), «Фаршированные манжеты. — Холодно. — XX век», «0,21 XX века РСФСР”» и др.

Первое выступление под лозунгом экспрессионизма состоялось, по записи Соколова, 11 июля 1919 г. на эстраде ВСП (Участвовали также Б. Земенков, Г. Сидоров, С. Заров). В заметках «Литературная Москва» Соколов вспоминал об этом так: «Через несколько дней экспрессионисты написали красками на большой стене зала клуба-эстрады Всероссийского Союза поэтов лозунги из декларации: “Экспрессионизм — синтез всех направлений футуризма”, “Имажизм — вчерашнее”, “Классики имажизма: Маяковский, Шершеневич, Большаков, Третьяков”, “Имажинизм в 1919 году — анахронизм”, “Имажизм — не литературное течение, а технический прием”»[17].

Начиная с весны 1920 г. в группу экспрессионистов помимо Ипполита Соколова и Бориса Земенкова входили Гурий Сидоров-Окский, Сергей Спасский, Борис Лапин, Евгений Габрилович. Их совместной акцией было «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (подписано Земенковым, Сидоровым, Соколовым), затем выступления на диспутах и в печати. «Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века»[18], — таков был их лозунг.

В брошюрах Соколова «Экспрессионизм» и «Ренессанс XX века» Брюсов отметил претензии московской молодежи быть панфутуристами: «В перечне имен собственно и состоят обе брошюрки по 8 страниц; идей на этих страничках мы искали тщетно»[19].

Литературная деятельность группы занимала довольно скромное место. Соколов вполне выразился в своих манифестах: «Теперь, когда мы, экспрессионисты, швыряем свои лозунги, как ручные гранаты, развертывается богатое и интересное движение, какое не знала русская поэзия со времен раннего футуризма». При этом его стихи, призванные демонстрировать новое качество, обнаруживали прямую зависимость от поэзии В. Шершеневича.

По преимуществу в русле имажинистской образности оставался Б.С. Земенков[20]. В деятельности группы экспрессионистов он принял участие как поэт, художник и теоретик (Ведун). В книге «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) он стремился через ассоциативность, сложную метафору передать ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строк», «гранат картофель всеялся в борозды», «саквояж могилы», «портянки прожектора»). Поэта занимали «экзотические» рифмы: траура/из Тауэра, рельс/Уэльс, парашют/Брут и т. п. «Ведун русского экспрессионизма», он находил ценность произведения в чистоте имманентной формы: «Единственная экспрессионистическая вещь рук человеческих — танк, ибо форма его и окраска суть ферменты страха. Возможно, что борьба в грядущем будет производиться зрительным и звуковым образом»[21]. В его стихах есть пометы: «Теплушка», «Дикая дивизия», «Рузаевка» и т. п. Конкретные реалии гражданской войны в то же время не носят сколько-нибудь отчетливых социальных примет. Это, как и в пацифистской поэзии немецких экспрессионистов, просто современная война:

Дрогнули теплушки при ходьбе грудями суки
Как осиновый дрожат вагоны лист,
А умелый нижет туки
Поезд — пальцы онанист.
(«Помню откатился город...» — С. 82)

В разоренных городах никто не ждет человека с войны:

Проплываю по стокам улиц
Прохожие копошатся червями в трупе.
В водоеме души скука газетных страниц...
Ординарцу видны подков золотые рупии.
(«Проплываю по стокам улиц...» — С. 83)

Голод также жестоко объединяет людей, как и война, не оставляя места для классовых различий:

Ах, звезд ли жирок, жирок на супе
Сливается в одну большую луну...
(«В пекарне бульваров тесто груди...» — С. 85)

Одно из стихотворений Земенкова ориентировано на словотворческие эксперименты Хлебникова, в частности, «О, засмейтесь, смехачи...»:

Есть хохоты, хехоты, хахоты,
Есть угрюмые низколобые хухуты.
Переваливаются — щеки, как под плугом пахота,
И прыгают морщинки, как ребенок в дне тахты.

Щелки глаз засыпает щек пюре,
А потом в стены: хахаются и хихаются.
Если есть усы, то как пьяный кюре,
Над канавой рта барахтаются...
(«Хохоты» — С. 91–92)

Своеобразный вариант экспрессионистской образности дал Гурий Сидоров-Окский в книгах «Расколотое солнце», «Ходули», «Ведро огня». Его стихи ближе к принципу Маяковского: «слово-выстрел». Сочетание коротких строк с более длинными обостряло динамику и эмоциональное воздействие стихотворения:

Помню:
В улицах разметались гремящие
канаты.
Камни площадей
гнулись под топотом толп.

Кони драконы
избивали каждый камень до крови
в паутинах домов
бился череп о череп.

И ноги
тысячи
толстых и тонких
резали яростно воздух.

А мои взоры
узоры от земли до звездных игл
дергали мысли
— Улететь!
В детской люльке
качаться
на хвостах комет.
<...>
Капли мозга моего
восторга
грез —
жемчуг на расцветающих вещах.
(«Расколотое солнце» — С. 99–100)

Использование приема фрагментации доведено Г. Сидоровым до крайности в сборнике «Ведро огня». Но если в поэме «Расколотое солнце» ритмический диссонанс усиливает движение поэтической мысли — от солнечной радости к черепам, от земли до игл звезд, — то в дальнейшем отрывистые строки создают однообразный барабанный ритм:

Тоска
Века
Гнула мир
В рог!
Каждый был
Каждому
Враг!
Жег шею, давил
Колючий сапог.
— И вот
Вдруг
Вмиг
Наш мир
Блистательный маг!
(«Тоска...» — С. 103)

Внимание к форме стихотворной речи, наследуемое группой Соколова у футуристов, соединялось с новым содержанием в достаточно выразительную поэтику.

В целом, эти поэты были экспрессионистами с «имажинистской доминантой». В полемических выступлениях они пытались дистанцироваться от Шершеневича, от имажинистов — на практике Борис Земенков объединялся с Шершеневичем (сохраняя за собой определение «экспрессионист») в книге «От мамы на пять минут» (1920), Гурий Сидоров печатал «Ялик» в издательстве «Имажинисты», а Ипполит Соколов назвал последний из своих теоретических трудов «Имажистика» (1922), проследив в нем с помощью статистического анализа эволюцию образной системы русского стиха от Кантемира до Шершеневича.

Соколов, заявлявший о рождении экспрессионизма в его голове, в конце 1922 г. пришел к выводу о том, что «экспрессионизм везде: в мышлении, искусстве, технике, быте, в походке, в жестикуляции, в манере говорить, в обстрижке ногтей»[22]. Но воспользоваться этим открытием не удалось, поскольку Соколов от интуитивного экспрессионизма перешел к рациональному конструктивизму, занялся трудовой гимнастикой, тейлоризмом на сцене. В 1925 г. он начал работать над историей и теорией кинематографа, чем и занимался до конца жизни.

Своеобразие группы экспрессионистов В. Фриче видел в том, что эта фракция специализируется лишь на одной стороне поэтического стиля: «О содержании поэзии эти новаторы думают мало. В своих манифестах и декларациях они об этой стороне поэзии распространяются очень неохотно или совсем умалчивают. Так поступает и последнее из этих течений, выдающее себя за “синтез” футуризма — экспрессионизм. В его “хартии” повествуется о новом “хроматическом” стихосложении, о “полистрофике”, о “высшей эвфонии”, о “содержании” на полслова. <...> Наши новаторы стремятся быть исключительно “техниками-специалистами”, но сколько бы новых образов, ритмов, рифм ни изобрели они, от этого по существу поэ-

зия не обновится, от этого она не станет художественным выражением принципов Красного Октября»[23].

Группа экспрессионистов была немногочисленной, непостоянной по составу и распалась к 1923 году, не осуществив своей программы.

МОСКОВСКИЙ ПАРНАС

...увидеть, почти дотронуться до
неуловимой действительности вещей...
Борис Лапин

Кроме обозначенной как «имажинистская», в рамках русского экспрессионизма существовала иная, «центрифугистская доминанта», представленная произведениями последователей футуристической группы «Центрифуга» Сергея Спасского, Бориса Лапина и Евгения Габриловича.

При участии Ипполита Соколова они выпустили сборник произведений, получивший обобщающее название «Экспрессионисты» (1921). Сдержанная, пассеистичная манера Спасского сохраняла близость поэтике раннего Пастернака: «Сны — космы сумеречных грив / И ждать. Душа закоченела...», «Какого марева рука тебе виски морозом трогала...»

Однако открытием сборника стали первые опыты Б. Лапина и Е. Габриловича. Единственное стихотворение шестнадцатилетнего Б. Лапина «Пальмира» привлекало богатым интонационным рисунком, сгущенной образностью:

Ветер. Воздух пахнущий малиной,
В ящиках аляповатый донник,
Каждый сноп над высохшею глиной
Прячет губы в розовых ладонях.
(С. 118)

Внутренняя обособленность от литературных канонов проявилась в рассказе Габриловича «ААТ». Это некое «синтетическое действие» с элементами потока сознания, монтаж фрагментов текста, рассеченных пояснениями-титрами: «Сдвиг», «Краткое отходящее», «Заставка». Пограничный между прозой, стихом и коллажем текст стал дебютом будущего мастера кинопрозы.

Борис Лапин[24] выделялся среди московских экспрессионистов мастерством, необычностью образов (даже на фоне цветущего в это время имажинизма). В 1921 г. в поисках самоопределения Лапин, студент Высших литературно-художественных курсов им. В.Я. Брюсова, и ряд молодых литераторов объединились по примеру участников футуристической группировки «Центрифуга» (Б. Пастернак, С. Бобров, Н. Асеев, И. Аксенов). Новое объединение получило название «Молодая Центрифуга» и включило

писателей и поэтов — Теодора Левита, Мих. Тэ, Владимира Шишова и Бориса Лапина. О деятельности этой группы известно крайне мало. Она просуществовала около года; В.И. Шишов успел выпустить книжку стихов «Слепорожденная вертикаль» (М.: Книгоизд. «Хориямб в зените», 1921), а Мих. Тэ и Т. Левит — литографированный стихотворный сборник «Содружество Флейты Ваграма» <М., 1921>. Эфемерное издательство «Содружество Флейты Ваграма» планировало выпустить также книгу теоретических статей Б. Пастернака, однако издание не осуществилось.

В начале 1922 г. Лапин организовал группу и издательство «Московский Парнас». Первоначально в эту «группу» входил еще только Евг. Габрилович[25]. Директором издательства был А. Клячкин. Евг. Габрилович так вспоминал о возникновении «Московского Парнаса»: «В те годы нам с Лапиным очень хотелось попасть в имажинисты. Мы несколько раз приносили им наши стихи. <...> Когда же они открыли книжную лавку в переулке против Художественного театра и я купил там книжечку Вадима Шершеневича “Лошадь как лошадь”, то автор сделал мне такую дарственную надпись: “Кассой получено столько-то (цифрой и прописью) рублей”. Эта надпись так рассердила нас с Лапиным, что мы вышли из кандидатов в имажинисты и открыли собственную литгруппу “Московский Парнас”»[26].

В мае 1922 г. издательство «Московский Парнас» тиражом 250 экз. выпустило сборник Лапина и Габриловича «Молниянин» (почти весь сборник занимали стихи Б. Лапина). Затем в этом издательстве вышла книга «Московский Парнас. Сб. второй» (1922; тираж 500 экз.). Этот сборник должен был, по-видимому, служить связующим звеном между поэтами-центрифугистами старшего поколения и молодыми литераторами. Он включал статьи, стихи и переводы Сергея Боброва и Ивана Аксенова, тексты всех участников «Молодой Центрифуги» (М. Тэ, Т. Левита, В. Шишова), а также ряда других молодых поэтов: Наталии Бенар, Евгения Шиллинга, Аделины Адалис, Вячеслава Ковалевского. Большое место в сборнике занимали стихи самого Лапина. Он выступал здесь и как переводчик немецких экспрессионистов Яна ван Годдиса, Георга Гейма и Альфреда Лихтенштейна — под своим именем и под «псевдонимом» «С. Пнин».

Присутствовал и элемент мистификации: в сборнике были помещены «переводы» Лапина из «немецкого поэта-дадаиста» Теофиля Мюллера. Нам не удалось разыскать никаких данных о таком поэте[27]. По свидетельству издателя «Московского Парнаса» А.М. Клячкина, под этим именем скрывался сам Б. Лапин[28].

Несколько текстов были подписаны другими псевдонимами, и можно подозревать, что часть из них принадлежит Б. Лапину. Сообщалось о том, что готовится к печати книга «Избранные цветы германской музы», в переложении Б. М. Л., С. Пнина, Е. Габриловича и Н. Н.

Игра и мистификация вообще составляли существенную сторону деятельности этой группы. Так, «Московский Парнас» вышел под номером «2». На последней странице этой книги сказано, что «1-й сборник Московский Парнас» (содержащий 64 стр.) в продажу не поступал. Анонс «1-го сборника», помещенный в книге «Молниянин», указывает в числе его авторов

В. Хлебникова и Н. Асеева (стихи), а также Б. Пастернака (проза). По-видимому, если этот сборник и существовал, то только в виде рукописи или машинописи.

Мистификация и эпатаж проявились наглядно на одном из вечеров «чистки русской поэзии», которые проводил Маяковский. Борис Лапин вышел на эстраду Политехнического музея и прочел стихотворение. Маяковский сказал, что таких поэтов надо гнать из литературы. Тогда Лапин ответил, что это произведение Вячеслава Иванова из книги «Борозды и межи». Это заметно смутило Маяковского, но позже выяснилось, что автором все же был Лапин[29].

О столкновении другого члена «Московского Парнаса», Теодора Левита, с Вячеславом Ивановым на поэтическом собрании вспоминала поэтесса Ольга Мочалова: «Разговор касался стиховедческих тонкостей. Левит был чрезвычайно начитанным молодым человеком, обладавшим блестящей памятью. Он позволил себе задеть возраст нашего руководителя. В<ячеслав> Ив<анович>, оставаясь на высоте самообладания, ответил Левиту такой тучей учености, что мы все утонули, а между прочим сказал просто и прямо: “Но мы не дураки, хотя и старики”»[30].

Название «экспрессионизм», предложенное Ипполитом Соколовым для нового течения русской поэзии, Лапину, видимо, нравилось, но он не отрекался от первоистоков — немецкого романтизма и новейшего экспрессионистского опыта. В предисловии к сборнику «Молниянин» к экспрессионистам он отнес участников «Центрифуги» (Асеев, Аксенов, Бобров, Пастернак), а также Велимира Хлебникова и Эренштейна: «Лирики глас раздается лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Bechera, Боброва, Ehrensteina, Пастернака и Хлебникова, коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм»[31]. С еще большей определенностью соединялась поэзия «Центрифуги» и немецкого экспрессионизма в альманахе «Московский Парнас-2». На страницах альманаха можно было познакомиться с образцом прозы немецких экспрессионистов («Похороны Альфреда Лихтенштейна» Виланда Герцфельде) и рассказом Бориса Лапина и Евгения Габриловича «Крокус Прим», в котором схожие приемы — контраст и фрагментарность — применены вполне профессионально.

Лапин отстаивал искусство немецких романтиков в полемике со сторонниками утилитаризма, «комфута и конструкции». Он выступал против другой ветви футуризма, эволюционировавшей в область идеологии и политики, создававшей псевдопартийную организацию «коммунистов-футуристов» (комфут), ратовавшей за производственное искусство. В 1923 г. вышел первый индивидуальный сборник Лапина, названный «1922-я книга стихов». В послесловии, обращаясь к Евгению Габриловичу, он писал: «...переходя в слово, действительность становится новым миром на земле. Миром дикого рефлекса и релятивности. Слава слова, колеблемая “слева” — Заумьем и “справа” — Всяческой Акмэ, воскресает силою Брентано (Troll, Trilltrall, aus dem Grabe) и Хлебникова. И к ней приходят полярные

просеки сознаний, поэзия и проза, сходятся как ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ЛИНИИ»[32].

Так заявляло о себе новое мировосприятие поэта, чей художественный мир осложнен и деформирован знанием теории относительности и неэвклидовой геометрии, опытом футуристической зауми и «цеховой поэзии» акмеистов, немецких романтиков и хлебниковских прозрений. Для Бориса Лапина пространство и время жестоко очеловечены:

На один поворот головы,
Под лишенным крови, взглядом,
На каску неба — железный крест
<...>
И — дымок убитой сигары
Подымается к большому небу
Братья, мир...
(«Лето 1917»)

Лапин, предвидя обвинения в нефутуристичности и, по-видимому, отвечая и теоретику комфутов Борису Арватову (в статье «Экспрессионизм как социальное явление» Арватов высказывался против субъективности и общественной бесполезности экспрессионизма как одного из проявлений буржуазного искусства), и «местным эстетам из брик-а-брака» (вероятен также намек на фамилию лефовского теоретика О. Брика), иронично отмечал в предисловии к своему сборнику «1922-я книга стихов»: «Жизнь в поэзии, завещанная нам Отцами Мира через Жуковского и Новалиса, выродилась в фокусничество и актерство. Трудноплюйство достигло высокой степени экспрессии»[33]. Всему этому он противопоставил свой символ веры: «О отцы мои в искусстве / Тик, Брентано, Эйхендорф...».

В стихотворениях Бориса Лапина его пристрастие к романтической традиции выражалось даже внешне, в эпиграфах, в частности, из поэта-экспрессиониста А. Эренштейна: «В сени осенней я затих» («Gefangen»):

Immer erlebe ich
den herbsten Herbst.
A. Ehrenstein

Детство. Рост под знаком Таракана;
Зодиак плиты;
Всех, кто пьет забвенье, здесь, из крана,
Я зову на ты.
(«Детство. Рост под знаком Таракана...» — С. 129)

На этом издательство «Московский Парнас» свою деятельность закончило. Еще несколько отдельных стихотворений Лапина начала 1920-х годов было напечатано в московских поэтических альманахах, и этим исчерпываются публикации «раннего Лапина». В 1923—1924 гг. его стихотворная манера изменится, он перейдет к писанию вполне профессиональных, но вместе с тем и вполне традиционных стихов.

Необходимо вспомнить о талантливых выступлениях под эгидой «Московского Парнаса» молодых поэтов Николая Церукавского и Варвары Мониной. В предисловии к своему сборнику «Соль земли» (1922) Церукавский писал: это «образцы моей лабораторной работы — те произведения, которые мне дороги, как сохранившиеся куклы юности»[34].

Варвара Александровна Монина (1894–1943) происходила из московской купеческой семьи, училась в частной гимназии Констан, на Высших женских курсах и словесном отделении Московского университета. Стихи писала с детства. «Первое литературное пристрастие — Лермонтов», — отмечала она в автобиографии и назвала раннюю рукописную книгу «Лерма». Своими учителями Монина считала Бориса Пастернака и Сергея Боброва (отца двух ее дочерей). Она входила в группу люминистов, в объединения «Литературное звено», «Литературный особняк», во Всероссийский Союз поэтов (СОПО), где ее талантом восхищались и Андрей Белый, и Валерий Брюсов.

Говоря о своем творческом выборе, Монина отмечала после увлечения Лермонтовым необходимость «с плеча, но накрепко, отмахнуть мутное музицирование бесконечных томиков символистов», — противоядием были «книжечки Северянина». С 1920 г. поэтесса «строила свое», учитывая, по ее словам, «с одной стороны — интенсивнейший гуд лиризма Б. Пастернака, крепкую импрессию его образов и звуковую — его — крепость. С другой — стремительный ритм С. Боброва, хрусталящий и целомудренный стих его». Поэтесса не скрывала своей женской сути, сокровенной теплоты и грусти, «гибкой, текучей, полной любования земной прелестью, лирическим выходом из грубой реальности...»[35]:

Но полночь бьет, по рельсам бьет дремота.
И только ветры на обрыв пройдут.
Ночь светляками обожжет болото —
И розовые звезды зацветут.
(«Обожжет болото...», 1920 — С. 231)

Расценивая литературные группы «Центрифуга» и «Московский Парнас» как родственные, Варвара Монина не только впитала их опыт, но и обогатила экспрессионистскую поэтику особой интонацией:

Всю ночь изнывает колокол,
Так крепко плетка
Револьвера по ветру голому
В чернильную ему глотку.
(«Ночь воровская», 1920 — С. 320)

Как тонко подметила ее кузина, поэтесса Ольга Мочалова, «есть еще высокоценная черта творческого облика В. А. — целомудренность страдания. <...> Со свойственным ей лаконизмом, “весь воздух собрав”, передает она в двустишии ужас постигшей ее трагедии:

На поле битв пустынном я оставлю
Жестокую лирокрушенья дрожь.

Иногда ее стихи убеждают в том, что общепринятый порядок слов, грамматика должны отпасть, как нечто отжившее, перед какой-то мимовольной бессвязностью. Жаль только, что — иногда»[36]. Помимо нескольких публикаций стихи поэтессы были известны лишь в устном исполнении, а четыре рукописных сборника Варвары Мониной остались ненапечатанными.

После ликвидации издательства «Московский Парнас» в начале 1923 г. деятельность группы затихает. В последний раз ее название появляется на афише поэтического вечера Всероссийского союза поэтов «Поэзия наших дней» в Политехническом музее 29 ноября 1925 г., на котором выступали Б. Лапин, Н. Церукавский, В. Монина.

Некоторое время участники «Московского Парнаса» сотрудничали с группой конструктивистов. Илья Сельвинский вспоминал: «К этому времени конструктивизм стал модным, и в нашу группу вошли экспрессионисты (Е. Габрилович, Б. Лапин), презентисты (Н. Панов-Туманный), профессор В. Асмус, наконец, сам И. Аксенов...»[37].

Парадоксален был путь «Московского Парнаса» — от выбора самоназвания, лишь отчасти соотносившегося с известным культурным феноменом, к серьезному постижению его эстетики на фоне глубокой романтической традиции и пристального внимания к немецкому экспрессионизму. Иначе говоря, они эволюционировали от желания обособиться, занять свою нишу в литературной борьбе — к обретению литературных «отцов» и «дядюшек», от стихотворческих задач — к пониманию экспрессионизма как «выражения эпохи».

ФУИСТЫ

Мы сами слышали топот чужеродной
речи в своих стихах.

Борис Перелешин

Фуисты составляли небольшую, слабо организованную группу, которая ставила перед собой задачу обогатить «исчерпанную стихию слова вчерашнего и слова завтрашнего» экзотическими образами и ритмами: «И не к, а от исчерпанных горизонтов Азии с испепеленными ресницами и выпитыми губами». Начиная с 1921 г. фуистами себя называли Борис Перелешин, Борис Несмелов, Николай Лепок, Александр Ракитников.

Наиболее последовательным из них был Борис Перелешин, начавший литературную деятельность в 1918 г. в Томске в качестве критика. В 1920 г. он читал лекции по стиховедению в местном отделении Пролеткульта. А в 1921 г. вместе с Б. Несмеловым и Н. Тихомировым выпустил в томском

Госиздате поэтический сборник «Четвертый год», который вряд ли был замечен критикой или читателями при тираже 550 экземпляров. Однако помещенный здесь отрывок из поэмы Б. Перелешина «Очарование Зимы», в котором звучными шестистишиями повествуется о дне Февральской революции, говорил о таланте поэта «бронзового поколенья». В стихотворении «Под молотом» возникает образ «поэта-рабочего», но не по-маяковски оптимистичного, а «поэта греха», терзаемого «злой тревогой»: «...вечно будешь железо мысли / рвать и ковать станком стиха».

Дальнейшее ученичество Перелешина у имажинистов и поэтов «Центрифуги» отразилось в стихах из московского сборника «А» (1921), в котором участвовали также Александр Ракитников и Ипполит Соколов. Сгущение физиологических мотивов («из живота стрелка по телу чертит», «баррикада ребер», «болото кишечника») в строках Перелешина сближается с метафорикой напечатанных в том же сборнике «Убиения плоти» Ракитникова и «Апокалиптического чудовища» Соколова.

Выступление на столичной арене в союзе с экспрессионистами во многом определило дальнейшую эволюцию фуистов. Но в отличие от Соколова, который перевел свой экспрессионизм на рельсы конструктивизма и рационализации, фуисты отстаивали права поэтов на интуицию и своеволие в творчестве.

«Пусть не сетуют, что в холодной Московии, вместо всеобщей равной и явной мозговой засухи, мы — оказывается — всерьез и надолго утверждаем поступь мозгового ражжижа» — заявлял Б. Перелешин в предисловии к своей книге «Бельма Салара» (в названии — образ пенной реки Салар). Следует отметить, что книги «Мозговой ражжиж» (1921) и «Диалектика сегодня» (1923) написали Б. Перелешин и Н. Лепок — о себе они сообщали: «...единственные несущие на своих лицах разлив нового мира. Два мудреца. Какой простор! Ровно год с зажатым ртом. А теперь номер первый удар по обжорному фронту»[38].

В условиях сосуществования десятков поэтических групп фуисты в своей неконструктивности сближались с участниками «Московского Парнаса» и эмоционалистами, также ничевоками, вступая в полемику с «отплывающими кораблями символизма», с «Опоязом или обществом мозговой засухи». В предисловии к сборнику «Диалектика сегодня» Борис Перелешин писал о том, что НЭП «съел поэтов»: «Ни зги на российских эстрадах, продавленных / копытами всевозможных имажинистов. / Каменная пустыня достиховья». Он подчеркивал: «...в холодной Московии, вместо всеобщей равной и явной мозговой засухи, мы — оказывается — всерьез и надолго утверждаем поступь мозгового ражжижа»[39].

Перелешин в сборнике «Мозговой ражжиж», датированном по-гоголевски: «Мартобря. Год первый», создал непривычный образ Москвы:

А нити слякоти плетут
Москвы недвижимое око
в моих же серых глаз трясину
гляжу колодцами дворов.

<...>
И скоро буду черный петел
крылами хлопать на рассвете
взбухай кремлевской башней тело
и пухом плесени лети.
(«Скупая весна» — С. 252)

Так в поэзии русских экспрессионистов воплощался «дикий рефлекс» интуитивизма, релятивность получала выразительное определение — «мозговой ражжиж».

Будучи одним из организаторов и теоретиков группы фуистов, Перелешин предполагал напечатать книги «Разрушение образа (теория фуизма)» и «23 года искания нерационального мировоззрения (фуистические исследования)». Однако дальнейшая разработка теории фуизма и публикация задуманных книг не состоялась.

Фуист Борис Несмелов считал трагедией современного поэта то, что «его утопию в редакции "Известий" не отличат от репортерского отчета», от «рурской оккупации» и «унылого фона всеобщей электрификации», ибо «в борьбе с пространством инженерами случайно задавлен щенок времени»[40].

Подобно другим экспрессионистам, Несмелов хотел противопоставить рациональности «карманников поэзии» во что бы то ни стало рассказ о себе. Фантазия питает его парадоксальную образность, начиная от заглавия книги «Родить мужчинам» (1923) до отдельных тропов поэмы, связанных с известным стихотворением Давида Бурлюка «Плодоносящие» («Мне нравится беременный мужчина...»). Отметим, что тогда же «выдумщик Бурлюк», находясь в Америке, предпринимал попытки издать в Берлине книжку своих стихов «Беременный мужчина». Так в новой ситуации, когда широко обсуждались опыты по омоложению и смене пола, поэты возвращались к программному футуристическому требованию исключить женский род из грамматики, из фонетики, а может быть, заместить женскую функцию в продлении жизни.

А. Ракитников обращался к традиционным для экспрессионистов мотивам преображения евангельских сюжетов:

Нет уже не в любви весь.
Ныне не быть Иуде.
Целую наган как крест.
Крестителем дней буду.
(«Убиение плоти», 1920 — С. 238)

Матерщиной залюблен окрест
И христосик любой.
Глазищ три тысячи двести.
А все-таки не узреть любовь.
(«Воинский», 1920 — С. 248)

Мотив уравнивания сына Божия и сынов человеческих («христосик любой») может быть сопоставлен с «толпой Христов» из стихотворного цикла Г. Гейма «Умалишенные»:

Толпа Христов пирует и парит
По коридорам в ярости стрекозьей
И лилиями белыми горит
Среди оград в решетчатой угрозе.
(пер. *В. Топорова*)

Но не менее созвучен этот образ, как и образ распятия-нагана экспрессионистской поэтике А. Белого («Христос Воскрес»).

Деятельность фуистов прекратилась после апреля 1923 г.

ЭМОЦИОНАЛИСТЫ

Экспрессионизм — явление эпидемическое.
Михаил Кузмин

Помимо московских групп с экспрессионизмом была связана петроградская группа эмоционалистов, лидером которой был Михаил Кузмин. С конца 1921 г. в группу входили писатели Константин Вагинов, Анна Радлова, Адриан Пиотровский, Юрий Юркун, Борис Папаригопуло, драматург и режиссер Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев[41].

Михаил Кузмин, поэт, прозаик, критик, композитор, имел, в отличие от большинства экспрессионистов, солидный литературный опыт. Однако в качестве объединителя соратников он выступал впервые. Пробным шагом был выпуск сборника стихов и прозы «Часы. Час первый» (декабрь 1921 г.). Затем последовали три альманаха «Абраксас» (в последнем из них, 1923, № 3, февраль, была напечатана «Декларация эмоционализма»). Теоретическое обоснование эмоционализма принадлежит Кузмину. Декларация под названием «Манифест» отмечена в авторском списке среди произведений, написанных в декабре 1922 г. По поводу происхождения названия «эмоционализм» интересен фрагмент дневниковой записи Кузмина от 22 января 1924 г.: «Хорошо бы альманахи затеять и вечера и вообще что-нибудь. С. Э. [Радлов] принимает упреки и похвалы в эмоционализме, будто он сам его выдумал. Придумал все это, конечно, Юр<очка> [Юркун] и меньше всего пользуется. Даже Сторицын больше имеет профиту от эмоционализма, чем Юр<очка>»[42].

Сложная ассоциативная связь творчества эмоционалистов с определенными философскими и художественными традициями составляла их подлинное своеобразие. А. Пиотровский в рецензии на альманах выделял «александрийскую гностическую мудрость Кузмина, более элементарную, более

национальную окраску ее у Радловой, немножко от Достоевского идущий полипсихизм у Юркуна, у Вагинова, совсем еще молодого, страшную взволнованность лирической души»[43].

В альманахах были представлены стихи, проза и статьи М. Кузмина, стихи и проза К. Вагинова («Монастырь господа нашего Аполлона», «Звезда Вифлеема»), пьеса С. Радлова «Убийство Арчи Брейтона», проза Ю. Юркуна, поэзия А. Радловой и др. Помимо эмоционалистов в «Абраксасе» печатались стихи А. Ахматовой, Б. Пастернака, статьи О. Тизенгаузена, проза Н. Кубланова и др.

Характерное прежде всего для Кузмина одномоментное развертывание биографического и культурного планов отразилось в стихах Анны Радловой (Абраксас, вып. 2). Эмоциональное напряжение возникало в тех стихах, где приметы голодной петроградской жизни соседствовали с романтическими аллегориями:

Ты мне ни хлеб, ни соль, ни воздух.
В звездах
Не написан наш страшный, наш единственный путь
И простая земная грудь
Разрывается на части от взлетающего и падающего сердца.
Летит, падет, падет, летит.
Довлеет дневи злоба его
Спрятан и явен магнит
Сердца расплавленного твоего.
Не магнит в девственной руке, а нож,
Запрокинутая голова, жертвенное горло.
Разве человеческая глупая ложь
Божью жестокую правду стерла...
(«Ты мне ни хлеб, ни соль, ни воздух...» — С. 339–340)

Стихи Радловой высоко ценил Кузмин. В «Письме в Пекин» (Абраксас, вып. 2) он поставил книги поэтессы рядом с новой книгой признанного Мандельштама:

«Посылаю вам три книги Анны Радловой и «Tristia» О.Мандельштама. Вы увидите огромный путь — который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где перед нами, подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце» (С. 375).

О. Тизенгаузен отмечал в альманахе «Абраксас» (вып. 1) «эпическую нагроможденность строк» Анны Радловой. «Блистательный успех Анны Радловой может соблазнить и не столь неопределившегося художника, как Ольга Зив, но можно с удовольствием отметить, что между Анной Радловой и Ольгой Зив <...> глубокая и непереходимая пропасть. В противовес Анне Радловой Ольга Зив остается лирическим поэтом даже тогда, когда думает удивить Радловским фейерверком верлибра» (С. 324).

В рассказах Ю. Юркуна «Игра и игрок», «Петрушка», «День в балетном училище» (Абраксас, вып. 1–2), находили «дух Великого Немца — Гофмана» (Кузмин) и «литературный кубизм» (Милашевский), «уклон к бреду» (Тиняков).

Отрывок из рассказа «Игра и игрок» (Абраксас, вып. 1) подтверждает эти суждения критиков: «Наконец, крышка гроба, тяжелая, как золото, захлопнулась автомобильная дверца, и мотор, подхваченный ветром, глухой внутри, огромный, стал выплывать из улицы в улицу, вылизывая деревянные, равно как и каменные, хорошо мостовые.

То лишь одни ноги проносились, застывшие, пешеходов, каменных домов едва видны были первые этажи, то вдруг в огромное прохладное пространство вмещались мерно кривящиеся и уходившие в землю башни, крыши — тысячи крыш, трубы и палки с флагами консульств и посольств, так просторно, обширно-свободно, будто вечное небо хотело напомнить еще раз, что тысячи тысяч таких городов и несметных миллиардов с их миллиардерами, штатом и апартаментами, оно может проглатывать как устриц, запивая вечным и вот уж воистину бессмертным ароматнейшим вином спокойного летнего ветерка» (С. 295).

Выход альманаха «Абраксас» был по-разному отмечен в литературных кругах. И. Оксенов писал: «...сборник явно стоит и, видимо, желает стоять вне литературы, — по крайней мере, современной. Появление “Абраксаса” никакого события не составляет, его литературная ценность ничтожна, но в своем роде этот сборник — явление характерное. Авторы, в нем объединившиеся, настойчиво желают плыть “против течения”, “наперекор стихиям”. В литературе нашей начинает, наконец, угасать недобрая старая традиция эстетских салонов — “Абраксас” стремится эту традицию возродить»[44].

С другой стороны, участник издания А. Пиотровский (под инициалами «А. П.») одобрительно подчеркивал: «В центре сборника — стихи Кузмина, Радловой, Вагинова и рассказ Юркуна. Группа эта объединена не случайно, хотя и выступает вместе, как кажется, впервые. Не принимая общего названия, художники эти образуют течение, любопытное и по существу, и формально. Сосредоточенное внимание к участи души человеческой, своеобразный гностицизм роднит их...»[45].

Рецензия А. Тинякова под рубрикой «Критические раздумья» (Последние новости. Пг., 1922. 23 октября), в которой выражалось недоумение по поводу заглавия сборника и указывалось на гностическую ориентацию альманаха, вызвала ответное письмо Кузмина в редакцию газеты:

«Не откажите поместить некоторые справки по поводу фельетона А. Тинякова в № 14 вашей газеты.

Происхождение слова “Абраксас” темно и недостаточно исследовано. Значение его отнюдь не смысловое или мифологическое, а звуковое и числовое. На гностических амулетах оно писалось различно, но в подавляющем большинстве случаев именно “Абраксас”. Изображения, иногда сопровождавшие его, тоже не были одинаковы: солнце, человек, стоящий на быке, и т. п. <...> Числовое значение его по пифагорейской или кабалис-

тической системе 365, полнота творческих мировых сил. Так как важна сумма цифр (1+2+100+1+60+1+200), то перестановка букв не имеет значения. Наиболее принятым было "Абраксас". В смысловом значении оба начертания одинаково бессмысленны. Вероятно, мистическое значение этого слова, а также точки соприкосновения поэзии и вообще словесного искусства с звуковой магией натолкнули редакцию сборника на это название.

Числовое значение этого греческого слова не теряет своей силы единственно при *славянской* транскрипции, где те же буквы соответствуют тем же цифрам.

Произведения Базилида, Валентина и Марта, столпов гностицизма, дошли до нас в скудных и разрозненных цитатах, приводимых их противниками. Кроме поэмы "Pistis Sophia", некоторых апокрифов влияние гностицизма очевидно даже на каноническом Евангелии от Иоанна, но приписывать то или другое произведение определенному лицу невозможно. Я ни минуты не выдавал свои стихи, помещенные в "Абраксасе", за гностические. Даже при поверхностном просмотре последних сборников моих стихов и отдельно появлявшихся стихотворений всякий увидит, насколько тесно к ним примыкают и помещенные в "Абраксасе" по кругу мыслей и чувств. Гностицизм ли это, я не знаю, но во всяком случае "дерзновенной претензии" соперничать с не дошедшими до нас произведениями Базилида и Маркиона я не имел»[46].

На выход второго альманаха А. Тиняков откликнулся еще более критически, назвав бредовыми произведения К. Вагинова и Юркуна: «Даже Юркун не хочет теперь писать простой чепухи, а пытается писать чепуху бредовую. Выходит это у него, впрочем, одинаково скучно и неубедительно. Но нам важно сейчас отметить именно этот "уклон"». Наиболее значительным вкладом в сборник он назвал стихи Сергея Нельдихена: «В этом безыскусственном и безраздумном "приятия мира" мы и видим черту, делающую Нельдихена одним из наиболее чутких и верных выразителей современности». Другие поэты «не останавливают на себе внимания: по обыкновению очень милы стихи Ольги Зив, очень плохи выдумки Анны Радловой и испорчены неясностями стихи К. Вагинова»[47].

В третьем выпуске «Абраксаса» (февраль 1923) Тиняков выделил лишь рассказ Н. Кубланова «Паутина»: «Написан рассказ отрывистой, грубоватой, но вместе с тем сочной прозой, которая удивительно подходит для изображения сильных и простых на вид натур...»[48].

Третий выпуск «Абраксаса» стал последним. М. Кузмин сообщал своему московскому знакомому В.В. Руслову 5 июля 1924 г.: «"Абраксас" запретили за литературную непонятность и крайности. Хлопочем. Наверное, зря»[49].

Отмечая в 1-м выпуске альманаха «Абраксас», что «кафейный период» литературы миновал и все течения — имажинисты, экспрессионисты, фуисты, ничевоки — умерли, эмоционалисты представляли образцы своего понимания нового искусства. Однако, если московские экспрессионисты начинали с теоретических заявлений, то программный документ петроградской группы — «Декларация эмоционализма» — появился, напротив,

в последнем выпуске альманаха. Декларацию помимо автора, М. Кузмина, подписали А. и С. Радловы, Ю. Юркун, провозгласившие: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия»[50].

Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза»; феноменальность человеческого, приоритет эмоционального способа познания мира, когда художник имеет дело с «неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком». Эмоционалист, таким образом, отвергает каноны, признает только «феноменальность и исключительность», лишь «интуитивный безумный разум» служит путеводителем художественной мысли, а логика допускается в «эмоционально измененном виде»[51].

Кузмин впервые сформулировал свой подход к новому искусству в рецензии на книгу А. Радловой «Крылатый гость» (1922): «Искусство — эмоционально и веще». Свой вариант экспрессионизма Кузмин назвал эмоционализмом. Побудительным мотивом к творчеству он считал «активную, неотвлеченную любовь», методом — путь от частного и неповторимого к общему.

Экспрессионизм в трактовке Кузмина был явлением общечеловеческим, болезненной, но необходимой реакцией на позитивизм: «В литературе победоносное шествие позитивизма имело уже стычки с символизмом, поразив его акмеизмом, новоклассицизмом, кубизмом, конструктивизмом и просто формализмом, оно снова изнемогает от широкой волной разлившегося экспрессионизма»[52].

Особое значение приобрел его взгляд на немецкий кинематограф, «кинофицировавший», по словам С. Радлова, литературу. В сборнике стихов «Новый Гуль» (1924) Кузмин синхронно развертывал культурный и биографический миф, подобно монтажному строю киноленты: «Американец юный Гуль / убит был доктором Мабузо...» В игре К. Фейдта и П. Рихтера он увидел воплощение той сверхвыразительности, которую искал в слове, и кроме того, сходство с героями своей биографии[53]. Кинометафорой, объединяющей статику экрана и движение по нему люмьеровского поезда, начинается стихотворение Кузмина «Германия» (1923):

С безумной недвижностью,
Приближаясь,
Словно летящий локомотив экрана,
Яснее,
Крупнее,
Круглее,
Лицо.

Этот образ вполне сопоставим со строками известного в России экспрессиониста Я. ван Годдиса из стихотворения «Под занавес: синематограф» (из цикла «Варьете»):

И все это — с какой-то простыни
Летит в лицо мне! Не в лицо, а в душу!
Но, слава богу, кончили они
И мы, зевая, вылезли наружу.

Заслуживает внимания тот факт, что некоторые положения Декларации эмоционализма перекликаются с высказываниями Ипполита Соколова. Например, «движение», сопряженное с творчеством, в программе эмоционалистов и «динамика восприятия и мышления» у экспрессионистов. Сближение биологических и художественных законов, отмеченное у Соколова, проступает и в строках Кузмина: «Изжив и переварив все чувства, мысли старого Запада (Франции, Англии, Италии) страдающего духовным запором (ибо эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной и нельзя приниматься за новое, не освободившись от бесполезных отбросов)»[54]. Любопытно, что тремя годами ранее Соколов шокировал публику стихами: «Ах, зачем в парк Тюльери выходило / Через анальные отверстия домов / Твердое, как после запора, кало людей?»

В основе подобных совпадений, вероятно, не предумышленных, поскольку группы находились в оппозиции друг к другу, была общая для них ориентация на экспрессионизм. В той же декларации Кузмин указывал на тождество эмоционализма и немецкого экспрессионизма: «Эмоционализм — струя которого ширится по России, Германии и Америке, стремится к распознаванию законов элементарнейшего...»[55]

Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в статьях Кузмина «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки». По убеждению Кузмина, экспрессионизм привлекал протестом против «внешних летучих впечатлений импрессионизма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя *человека*»[56].

Именно в открытой эмоциональности Кузмин увидел способ противостоять обезличиванию человека, превращению его в «колесико и винтик» тоталитарного государства. Вот почему созерцательности акмеизма, собственным теориям «кларизма» (прекрасной ясности) он предпочел в новых условиях экстатический порыв и крайнюю субъективность.

Существенным моментом, сближавшим эмоционализм с экспрессионизмом, было повышенное сочувствие к человеку, интуитивное неприятие машинной цивилизации. Если «ничевоки» говорили о человеке с «заводом на 24 часа», то «эмоционалисты» противились механистическому. «Как прокричать во все глухие уши: это человек — не машина, не цифра, не двуножка, а человек? Экспрессионисты, — пояснял Кузмин, — в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным доказательствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью, несварением желудка, припадками лихорадки, лицо мое перекошено — я человек, поймите — я человек!»[57]

Обращаясь к экспрессионистской эстетике, Кузмин прежде всего опирался на собственную практику и в большей степени отразил итоги своей эволюции от кларизма к эмоционализму непосредственно в книгах «Параболы: Стихотворения 1921–1922», «Форель разбивает лед: Стихи 1925–1928». В этих сборниках «голос зрелой души» затемняется мифологическими аллюзиями, в сомнамбулически-бессознательном состоянии, в творческом экстазе поэт выбрасывает не слова, а новые сочетания звуков:

— Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты?
— Я — первенец зеленой пустоты.

— Я слышу сердца стук, теплеет кровь...
— Не умерли, кого зовет любовь...
(«Форель разбивает лед: Одиннадцатый удар», 1927)

Свой «взволненный стих» и «безумные параболы» образов он направляет на новые для себя темы — жизнь социальных низов, повседневное насилие и дегуманизация общества. Поэт устанавливает «косые соответствия» между фактом реальности и его мистическим отражением в искусстве. Такова «Панорама с выносками», связанная с внезапной гибелью балерины Лидии Ивановой, или цикл «Лазарь», в сюжете которого через библейскую легенду проступали черты быта криминального берлинского кабаре начала 1920-х гг.

Кузмин указывал, что толчком к созданию книги «Форель разбивает лед» послужил роман австрийского экспрессиониста Г. Мейринка «Ангел западного окна» (1927). Современники также свидетельствовали: «По-настоящему были важны для него только немцы и австрийцы. Кафку, кажется, он не знал, а особенно любил Густава Мейринка, впрочем, не “Голем”, которого все читали в тридцатых годах, а другой роман, никогда не издававшийся по-русски, — “Ангел западного окна”»[58].

Эмоционалисты воспринимали стих как «тело живое, сердцами сотворенное» (К. Вагинов), вводили в текст элементы дневника, переписки, достигая «новых сдвигов духа», как характеризовал Кузмин прозу Юрия Юркуна. Частное, дневниковое в этом случае переводится в статус феноменального, становится единственным прибежищем человеческого духа: «Страшно жить мертвецу среди живых, страшно быть человеком страны умершей» (К. Вагинов). Типологически эти мотивы сближались с пафосом итоговой книги немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества», в названиях отдельных глав которой выражен тот же круг идей: «Крушение и крик», «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Люби человека».

Чрезвычайно широко эмоционалистами был воспринят опыт драматургии немецкого экспрессионизма. В этом жанре выступали помимо Кузмина («Прогулки Гуля») С. Радлов («Убийство Арчи Брейтона») и А. Пиотровский («Падение Елены Лей», «Гибель пяти»). Основная тема экспрессионизма — человек в состоянии крушения идеалов, в катастрофической ситуации — особенно наглядно и выразительно воплощалась именно на

сцене. Здесь возникало сложное взаимодействие экспрессионистской драматургии, новой режиссуры и сценографии в сочетании с повышенной аффектацией актерской игры.

Эмоционалисты участвовали в постановке пьесы Эрнста Толлера «Эуген-несчастный» в 1923 г. (Пиотровский — переводчик, Радлов — режиссер, Кузмин — композитор, В. Дмитриев — художник). Особое значение Радлов придавал музыкальному сопровождению спектакля, о чем неоднократно писал Кузмину: «Эуген идет 15-го декабря и сейчас главное в музыке и всем, что с ней связано»[60].

Другой спектакль по пьесе Толлера «Человек-масса» (пер. А. Пиотровского) был поставлен в театре Пролеткульта. Полемика вокруг спектакля обнажила различные мнения: от упреков в «леонидандреевщине» до похвал «неистовым экспрессионистам».

Эмоционалисты продолжали выступать до 1925 г. Кузмин участвовал в вечерах своей группы. В «Красной газете» (Веч. выпуск. 1922. 13 апреля) сообщалось: «В воскресенье, 15 апреля в Российском Институте Искусств состоится первое публичное выступление вновь возникшего <объединения> — теоретический доклад М.А. Кузмина и произведения членов группы — А. Радловой, Ю. Юркуна, К. Вагинова и др.».

В другой информации о вечере эмоционалистов (Веч. Красная газета. 1923. 16 марта) говорилось, что произведения эмоционалистов «интересны как некоторое указание, какими драматургическими вопросами заняты авторы <...> четыре автора (М. Кузмин, Анна Радлова, Юр. Юркун и Адриан Пиотровский), не принадлежа к какой-нибудь определенной литературной школе, имеют много точек соприкосновения. Свободное обращение с законами старой драматургии, острый дух современности — все это роднит их с немецким экспрессионизмом».

С прекращением деятельности основных экспрессионистских групп в русской литературе не исчезла эстетическая составляющая экспрессионистского искусства. Н.Н. Пунин отмечал эту важную тенденцию: «Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни — бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь — Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший "Детство Люверс" — кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой "пастернаковский период", экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский — поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью»[61].

Примечания

[1] *Гюбнер Ф.* Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей. Пг.; М., 1923. С. 55.

[2] *Манн Т.* Гете и Толстой // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1959–1961. С. 523.

[3] *Нейштадт В.* Тенденции экспрессионизма // Чужая лира. Переводы из одиннадцати немецких поэтов; Заметки об экспрессионизме. М.; Пб.: Круг, 1923. С. 108.

[4] Там же. С. 121.

[5] *Бердяев Н.* Воля к культуре и воля к жизни // Шиповник. М., 1922. № 1. С. 71.

[6] *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1962. С. 59.

[7] *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пг., 1922. С. 5.

[8] *J. von Guenther.* Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München (Erinnerungen). München, 1969. S. 447.

[9] *Фриче В.* Октябрь в поэзии // Художественное слово. Кн. 2. М., 1920. С. 38.

[10] Ипполит Васильевич *Соколов* (1902–1974) родился в Харькове в семье служащего. После переезда в Москву, в 1918–1919 гг. учился в Социалистической академии на политико-юридическом отделении, занимался в Студии стиховедения, где преподавали Валерий Брюсов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов. Одновременно посещал литературную студию при московском отделении Пролеткульта, где вместе с В. Казиным, Н. Полетаевым, В. Александровским, Г. Санниковым слушал выступления Владислава Ходасевича, Вадима Шершеневича, а также курс лекций Сергея Боброва. В 1919 г. стал действительным членом Всероссийского союза поэтов. По рекомендации А. Мариенгофа и С. Есенина, вступил в члены «Дворца искусств». Кроме членства в Доме искусств и ВСП, он, вместе с Б. Земенковым и Г. Сидоровым, входил в эфемерное сообщество «Желтый дом» — «кружок левых поэтов-экспрессионистов» (ноябрь 1919). В начале февраля 1920 г. сообщалось, что начал функционировать новый кружок молодых поэтов «Секта поэтов», организованный группой молодежи с экспрессионистом И. Соколовым во главе. Тогда же И. Соколовым, Т. Левитом и Е. Куммингом было организовано общество «Зеленая мастерская» в качестве секции ВСП (См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 461–462, 520).

5 января 1921 г. Соколов получил удостоверение «в том, что он действительно призван на действительную военную службу, в коей состоит в качестве Заведующего художественной частью Политсекретариата Московского Бригадного терокруга» (РО ГЛМ, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 14). В этот период Соколов разрабатывал основы трудовой и военной гимнастики, театрализации жеста. Основываясь на практической работе в воинских частях, он напечатал в журнале «Вестник театра» статьи «Театрализация Всевобуча» (май 1921 г., № 89–90) и «Индустриализация Всевобуча через Тефизкульт» (август 1921 г., № 93–94).

Более широкие перспективы своей теории Соколов обозначил в статье «Индустриально-ритмическая гимнастика» (журнал «Организация труда». № 2, ноябрь 1921 г.) и брошюре «Система трудовой гимнастики» (1922), затем собирался изложить в книге «Ритмология, или наука о ритме в неорганическом, органическом и надорганическом мире (Социальный, технический, психо-физиологический и эстетический ритм)». Очевидно, деятельность Соколова встречала поддержку, поскольку сохранился пригласительный билет на его имя для участия 20 июня 1921 г. в празднике Всевобуча на Красном стадионе (Воробьевы горы) в честь Ш конгресса Коминтерна.

В 1921–1922 гг. Соколов начал работать в Центральном институте труда при ВЦСПС, вместе с критиком В.О. Перцовым выступал в Доме Союзов на тему «Искусство в свете новой индустрии».

В 1925 г. он окончил философский факультет Московского университета, читал курс «Современный театр» в Государственных мастерских при Камерном театре. Став известным кинокритиком и историком кино, преподавал в Всесоюзном государствен-

ном институте кинематографии (ВГИК), МГУ, Литературном институте. Автор книг «Киносценарий: Теория и техника» (1926), «Как сделаны звуковые фильмы» (1930), «Чарли Чаплин» (1938), «История изобретения кинематографа» (1960) и др.

[11] *Соколов И.* Хартия экспрессиониста // *Соколов И.* Бунт экспрессиониста. М., 1919, осень. С. 6.

[12] Там же. С. 5–6.

[13] *Соколов И.* Бедекер по экспрессионизму. М., 1920. С. 3.

[14] *Земенков Б.* Корыто здравомыслия. Экспрессионизм в живописи. М., 1920. С. 6.

[15] *Соколов И.* Бедекер по экспрессионизму. С. 4.

[16] *Соколов И.* Ренессанс XX века. М., 1920. С. 5.

[17] ОР ИРЛИ, ф. 797, оп. 1, ед. хр. 23.

[18] Воззвание о созыве Всероссийского съезда поэтов. М., 1920.

[19] *Г-дий <В.Я. Брюсов>* Рецензия: Соколов И. Экспрессионизм. М., 1920, 8 с.; *Соколов И.* Ренессанс XX века. М., 1920, 8 с. // Художественное слово. 1920. № 1.

[20] Борис Сергеевич *Земенков* (1902–1963) учился в Высших художественно-промышленных мастерских (Вхутемас). 14 июля 1920 г. был принят «кандидатом в сотрудники Дома искусств» (отдел литературный) по рекомендации Дира Туманного, Наталии Кугушевой и Владимира Южакова. В деятельности группы экспрессионистов участвовал не только как поэт, но и в качестве художника. Он оформил обложки книг экспрессионистов, сделал «по заданию и коррективам автора» книгу Алексея Чичерина «Звонок к дворнику» (1927), состоящую из 7 рисунков в экспрессионистской манере (текст отсутствовал).

В 1921 г. Земенков вышел из группы экспрессионистов и присоединился к ничевокам. С этим выходом был связан его манифест «Корыто здравомыслия: Экспрессионизм в живописи» (1920). В заявлении «Ведуна Русского Экспрессионизма Бориса Земенкова» в Творческое бюро ничевоков говорилось:

«В виду того, что мои теоретические положения от декабря 1919 г. — января 1920 г., выставленные в моей брошюре "Корыто умозаключений" уводят искусство от материализации творческого момента в произведении, считаю своим гражданским долгом признать результативность их.

Лозунг Ничевочества — "Смерть искусству через утончение его!" — есть договаривание меня. Почему, считаю звание экспрессиониста по-существу для себя неприемлемым и с сего 15-го апреля с себя слагаю. Прошу ТВОРНИЧБЮРО зачислить меня в ряды бойцов за Ничего с присвоением мне соответствующей должности.

Борис Земенков. Москва. 15-го апреля 1921 г.».

Перейдя в стан ничевоков, Земенков включился в их борьбу с футуристами. В смете Творческого бюро ничевоков (Творничбюро) за вторую половину 1921 г. и первую половину 1922 г. по «ничевоку Борису Земенкову» значилось: «Футуризм (Разоблачение)». Главным объектом критики был Владимир Маяковский (См.: *Никитаев А.Т.* Ничевоки. Материалы к истории и библиографии // De visu. 1992. № 0. С. 59–61).

Земенков был художником и членом редколлегии журнала «Крысодав» (1923), в деятельности которого участвовали Маяковский, К. Зданевич, Терентьев, Левин, М. Тэ. Позже он стал известным краеведом, написал книги «Гоголь в Москве» (1958), «М.С.Щепкин в Москве» (1966) и др. Б. Земенкову принадлежат также серии пейзажей, запечатлевших памятные места Москвы 1930–1950-х гг.

[21] *Земенков Б.* Корыто умозаключений. Экспрессионизм в живописи. М., 1920. С. 3. Далее в ряде стихотворных и прозаических цитат указываются страницы по книге: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М., 2005.

[22] *Соколов И.* Экспрессионизм // Корабль. Калуга, 1922. № 1. Цит. по: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 27.

[23] *Фриче В.* Октябрь в поэзии // Художественное слово. Кн. 2. С. 38.

[24] Борис Матвеевич *Лапин* (1905–1941) учился на Высших литературно-художественных курсах им В.Я. Брюсова, когда впервые выступил как поэт на страницах сборника «Экспрессионисты». Одновременно он входил в объединение «Молодая Центрифуга» вместе с Евгением Габриловичем. Габрилович вспоминал: «Б.М. Лапину было тогда лет восемнадцать, он был худ, я бы сказал — костляв, невысок, черен, с большим лбом и чудесным взором.<...> Он увлекался немецкими романтиками и русскими “центрифугистами”<...> Лапин выказывал удивительную энергию, создавая “Московский Парнас”. Он привлекал и молодежь и людей постарше.

Это была поэзия редких слов, скорбных образов, одна из самых сильных в те годы.

<...> Лапин, особенно в первых книжках стихов (“Молниянин” и “1922”), — собрат их (т. е. Булгакова, Платонова, Олеши, Бабеля и др., забытых и снова возникших. — *В. Т.*) по мастерству и судьбе» (*Габрилович Е.* Четыре четверти // *Габрилович Е.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1983. С. 232–237).

Над увлеченностью Лапина поэзией романтизма иронизировал И. Сельвинский в «Записках поэта»: «А главное — по стенам гравюры Лермонтова, Тика, / Шершеневича, Байрона, Новалиса, Лапина и Блока...»

И. Аксенов дружил с «Лапой», «Лапкой», как называл младшего товарища, и посвятил ему стихотворение «Если в сердце махровом...»:

Только тот исцелеет
На лодке дыбы лет,
Кто молитвы обреет
О беды амулет...

Ольга Мочалова вспоминала: «По прочтеньи моих стихов Б. Л. сказал: “Хорошо, но суховато”. — “А хорошего — что?” — “Все остальное”.

Встретился мне на Б. Никитской, окруженный пятью пестрыми девицами. Высвободился из их круга, подошел поздороваться.

Всегда очень скромен. Похвалила его знание английского языка, прослушав перевод. Он ответил: “Но ведь переводить со словарем каждый может”.

Говорили, что Лапин женился на некой Елизавете из особой любви к этому имени.

Г.Н. Оболдуев рассказывал, что привычка путешествовать уже не дает Боре Лапину возможности жить на одном месте. Это плохо» (*Мочалова О.* Голоса Серебряного века. М., 2004. С. 45).

В середине 1920-х гг. Лапин сосредоточился на журналистике, был корреспондентом журнала «За 30 дней», много путешествовал. Выпустил книги «Повесть о стране Памир» (1929), «Тихоокеанский дневник» (1929), «Подвиг» (1933) и др. Несколько книг путевых очерков Лапин написал вместе с Захаром Хацревиным («Америка граничит с нами», 1932, «Новый Хафиз», 1933), который в начале 1920-х гг. выступал как поэт в составе группы «Желтый дом» вместе с И. Соколовым. (В 1921 г. под маркой «Зеленой мастерской» были объявлены книги «Дней снег» Захара Хацревина и «Горячая карусель» З. Хацревина и Я. Полонского.)

С началом Великой Отечественной войны Лапин вместе с Хацревиным ушел добровольцем на фронт. Попав в окружение в сентябре 1941 года под Киевом, Лапин безуспешно пытался спасти раненого товарища. О их гибели Александр Бек написал рассказ «Лапин и Хацревин».

[25] Евгений Иосифович *Габрилович* (1899–1993) учился на юридическом факультете Московского университета, в 1920 г. начал выступать вместе с И. Соколовым на поэтических вечерах как экспрессионист и дебютировал в сборнике «Экспрессионисты» (1921). Его, как и Бориса Лапина, американский славист Владимир Марков назвал "центральной фигурой позднего, не имажинистского, а ориентированного на «Центрифугу", этапа русского экспрессионизма» (*Марков Вл.* Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 550). Он же отметил связь «кинематографической» прозы Габриловича с произведениями Андрея Белого и Виктора Шкловского, а также включение элементов потока сознания в «Ламентациях» (сб. «Молниянин», 1922).

В то же время Габрилович выступал как джазовый пианист, в течение пяти лет сопровождал в этом качестве спектакль «Д. Е.» (Даешь Европу!) в театре Вс. Мейерхольда. В 1930-е гг. стал прозаиком («Ошибки, дожди и свадьбы»), затем до конца жизни работал для кино. Первый киносценарий Евг. Габрилович написал по своей повести «Тихий Бровкин» в 1937 г., к двадцатилетию Октябрьской революции. Габрилович известен как автор сценариев таких выдающихся фильмов, как «Два бойца», «Коммунист», «Начало» и др.

[26] *Габрилович Е.* Четыре четверти // *Габрилович Е.* Избранные сочинения. Т. 2. С. 233–234.

[27] См.: *Никитаев А.Т.* Поэзия Бориса Лапина // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1993. № 1 и 1999. № 3. В кн. «Московский Парнас» было также объявлено о готовящемся переводе «Книги висельника» Теофиля Мюллера. Издание не состоялось.

[28] *Клячкин А.* Литературные будни // Нева. 1983. № 9. С. 181.

[29] *Никитаев А.Т.* Раннее творчество Б. Лапина // Studia Literaria Polono-Slavica. Warszawa. 1998. № 1.

[30] *Мочалова О.* Голоса Серебряного века. С. 20.

[31] *Лапин Б., Габрилович Е.* Молниянин. М., 1922. С. 6.

[32] *Лапин Б.* 1922-я книга стихов. М., 1922. С. 53.

[33] Там же. С. 54.

[34] *Церукавский Н.* Соль земли. М., 1922. С. 3.

[35] Цит. по: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 161–162.

[36] *Мочалова О.* Голоса Серебряного века. С. 74.

[37] *Сельвинский И.* Записки поэта. М.; Л., 1928. С. 90.

[38] *Лепок Н., Перелешин Б.* Диалектика сегодня. М., 1923. С. 7–8.

[39] *Перелешин Б.* Вместо предисловия к книге «Бельма Салара». М., 1923. С. 3.

[40] *Несмелов Б.* Родить мужчинам. М., 1923. С. 7.

[41] См. также: *Никольская Т.* Эмоционалисты // Russian Literature. 1986. № XX.

[42] Цит. по: *Тимофеев А.Г.* Вокруг альманаха «Абраксас» // Русская литература. 1999. № 4. С. 195–196.

[43] *П<иотровский> А.* Рец.: «Абраксас. Сб. 1-й» // Жизнь искусства. 1922. № 47. 28 ноября.

[44] Оксенов И. // Литературная неделя. 1922. № 24.

[45] *Пиотровский А.* Указ. соч.

[46] Подробнее см.: *Тимофеев А.Г.* Вокруг альманаха «Абраксас» // Русская литература. 1999. № 4. С. 190–205.

Анна Дмитриевна *Радлова* (урожд. Дармолатова, 1891–1949) — поэтесса, переводчица, жена режиссера С.Н. Радлова. Она написала несколько стихотворных книг — «Корабль» (1917), «Крылатый гость» (1922) и пьесу «Богородицын корабль», в кото-

рых отразилась тема хлыстовства и религиозных радений. Радлова входила в группу эмоционалистов. А. Тиняков в рецензии на «Абраксас»-I критически отозвался о «верлэновском угаре, хлыстовских радениях, буйстве «свободного стиха» Радловой, отмечая, что «сквозь все ее плачевные неудачи светится нечто подлинное:

Гость крылатый, ты ли, ты ли?
Ведь сказано — любовь изгоняет страх.
Сладкий ужас залил мне грудь и плечи,
Песню нудишь, а из губ запекшийся рвется крик...

Радлова переводила книги немецких экспрессионистов. Экземпляр ее перевода книги В. Газенклевера «Браки заключаются в небесах» (Л.; М., 1929) с автографом «Глубокоуважаемому Анатолию Васильевичу Луначарскому от переводчика» хранится в РГАЛИ.

[47] Последние новости. 1922. 18 декабря.

[48] Последние новости. 1923. 16 июля.

[49] Цит. по: *Тимофеев А.Г.* Вокруг альманаха «Абраксас» // Русская литература. 1999. № 4. С. 194. Там же приведена запись в «Дневнике» Кузмина от 17 июля 1923 г.: «Абраксасы, даже то, что мы живем с ними, — какой-то мираж».

[50] Декларация эмоционализма // Абраксас. Пг., 1923. № 3. Февраль.

[51] Там же.

[52] *Кузмин М.* Стружки. Цит. по: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 280.

[53] См.: *Ратгауз М.* Кузмин-кинозритель // Киноведческие записки. 1992. № 13.

[54] Декларация эмоционализма // Абраксас. Пг., 1923. № 3. Февраль.

[55] Там же.

[56] *Кузмин М.* Пафос экспрессионизма // Театр. 1923. № 11. С. 2. Цит. по: Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. С. 434.

[57] Там же. С. 435.

[58] *Петров В.* Калиостро // Согласие. 1993. № 37. С. 179. Подробнее связь эстетики Кузмина с австрийской литературой рассмотрел Ж. Шерон (Wiener Slawistischer Almanach. № 12. 1983).

[59] Цит. по: *Тимофеев А.Г.* Вокруг альманаха «Абраксас» // Русская литература. 1999. № 4. С. 195.

[60] РГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 391.

[61] *Пунин Н.* Квартира № 5 // Панорама искусства 12. М., 1989. С. 174.

КРАТКАЯ ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ

1919, 18 марта — Первое выступление во Всероссийском Союзе Поэтов: «Мы — сегодня. Поэты: Ив<ан> Грузинов. <“Владимир Ленин”>; С. Рексин — В звуках дня; И. Соколов — Библия города; Г. Сидоров — Разбеги полей; худ<ожник> В. Комарденков — Слово о живописи».

1919, 1 июня — «Левая молодежь». Поэты: Р. Рок, С. Заров, Г. Сидоров, И. Грузинов, И. Соколов.

1919, 11 июля — Первое выступление экспрессионистов «Мы — экспрессионисты»:

С. Заров, Б. Земенков, Г. Сидоров, И. Соколов.

1919, 30 июля — Второй вечер поэтов-экспрессионистов. Предисловие — Ипполит Соколов, И. Грузинов, Сергей Заров, Б. Земенков, И. Соколов. После предисловия прения.

1919, 2 августа — Единственное выступление с имажинистами: Банда имажинистов — С. Есенин, С. Заров, А. Кусиков, А. Мариенгоф, И. Соколов, В. Шершеневич и отсутствующие Л. Моносзон, С. Третьяков, Н. Эрдман, И. Старцев.

1920, 27 апреля — Большой диспут на тему «Будущее поэзии» в Политехническом музее под председательством П.Н. Сакулина. Вступительное слово скажет почетный председатель Всероссийского Союза поэтов А.В. Луначарский.

1920, 10 апреля — Вечер во Дворце Искусств.

1920, 10 июня — Вечер во Дворце Искусств. Выступали: И. Соколов, Г. Сидоров, С. Рексин, Т. Левит.

1920, 10 июля — Вечер в помещении Московского союза анархистов. Выступали: Е. Габрилович, Б. Земенков, Т. Левит.

1920, 11 июля — Вечер во Дворце Искусств — Годовщина экспрессионизма. Выступали: И. Соколов, Т. Левит, Б. Земенков, Е. Габрилович.

1920, 19 июля — На заседании «Литературного особняка» в Доме печати. Выступал Т. Левит.

1920, 7 августа — Выступление И. Соколова в клубе Союза поэтов.

1920, 20 августа — В ЛИТО Наркомпроса на вечере новейших течений выступали: Т. Левит, В. Шишов.

1920, 25 августа — Вечер экспрессионистов в клубе Союза поэтов.

1920, 13 сентября — Выступление экспрессионистов во Дворце искусств. Вступительное слово И. Соколова. Выступали: Г. Сидоров, Б. Земенков, И. Соколов, Т. Левит, В. Шишов.

1920, 19 сентября — В Политехническом музее лекция Валерия Брюсова на тему: Задачи современной литературы. После лекции прения.

1920, 20 сентября — Вечер современной поэзии в Большой аудитории Политехнического музея. Вступительное слово — Валерий Брюсов. Экспрессионисты — Б. Земенков, И. Соколов.

1920, 9 октября — Вечер экспрессионистов во Дворце искусств. Вступительное слово И. Соколова. Выступали: Б. Земенков, Г. Сидоров, И. Соколов, В. Шишов.

1920, 19 октября — Экспрессионисты в клубе Союза поэтов. Выступали: И. Соколов, Б. Земенков.

1920, 24 октября — Выступление экспрессионистов в Литературной студии Лито. Доклад И. Соколова «Новая точка зрения на стих».

1920, 29 октября, 5 ноября — Вечер «Современная поэзия» в Центральном рабочем клубе им. Баумана. От экспрессионистов выступал И. Соколов.

1920, 4 ноября — Вечер «Современная поэзия» в рабочем клубе «Строитель коммунизма». Выступали: И. Соколов, Б. Земенков и пролетарские поэты.

1920, 11 ноября — Сыромятнический участковый клуб им. т. Троцкого комитета РКСМ Бауманского района. Лекция И. Соколова «Современная поэзия».

1920, 20 ноября — Дворец искусств. Доклад И. Соколова «Новое мироощущение и новое стихоощущение».

1920, 23 ноября — Вечер современной поэзии в Большой аудитории Политехнического музея. Вступительное слово скажет Валерий Брюсов. Экспрессионисты — И. Соколов, Б. Земенков.

1921, 17 февраля — Научно-художественные курсы Дворца искусств. Лекция И. Соколова «История символизма и футуризма».

1921, 20 февраля — Собрание «Сада Академа» во Дворце искусств. Беседа И. Соколова «Великая революция в физике».

1921, 28 февраля — Собрание «Сада Академа» во Дворце искусств. Беседа И. Соколова «Новое мироощущение».

1921, 20 марта — Выступление экспрессионистов в клубе Союза поэтов вместе с ничевоками и презантистами.

1921, 14 апреля — Клуб Союза поэта. Доклад И. Соколова «Платон, ораторствующий в Саду Академа».

1921, 19 апреля — Художественные мастерские Всевобуча. (Клуб ВСП). 5-летие литературной деятельности И. Соколова. Доклад И. Соколова «5 лет как 5 столетий».

1921, 1 июня — Клуб Союза поэтов. Доклад И. Соколова «Новое мироощущение».

1921, 13 июля — Клуб Союза поэтов. Доклад И. Соколова «Кафейный период русской поэзии».

1921, 25 августа — Клуб Союза Поэтов. Доклад И. Соколова «Идеология американской индустрии».

1921, 17 октября — Вечер всех поэтических школ и групп в Большой аудитории Политехнического музея. Председатель — Валерий Брюсов.

1921, 11 ноября — Диспут «Искусство, взирающее на современность» под председательством В.Я. Брюсова, при участии В.Э. Мейерхольда в Большой аудитории Политехнического музея. Выступление И. Соколова «Стиль РСФСР».

1922, 15 апреля — первое выступление эмоционалистов в Российском институте искусств в Петрограде. Доклад М.А. Кузмина.

1922, 12 декабря — Вечер современной поэзии в Большой аудитории Политехнического музея под председательством В.Я. Брюсова.

1923, 15 марта — выступление эмоционалистов под председательством М.А. Кузмина.

1925, 29 ноября — Поэзия наших дней. Вечер в Большой аудитории Политехнического музея. Вступительное слово — проф. Г.А. Шенгели. «Московский Парнас» (Б. Лапин, Н. Церукавский, В. Монина).

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения

Абраксас. Альманах. Пг., 1922–1923. № 1–3.
Московский Парнас. Сб. 2. М.: Московский Парнас, 1922.

Экспрессионисты. М.: Сад Академа, 1921.
Земенков Б.С. Стеарин с проседью. Военные стихи экспрессиониста. М., 1920; Корыто умозаключений. Экспрессионизм в живописи. М., 1920.
Лапин Б.М. 1922-я книга стихов. М.: Московский Парнас, 1923.
Лапин Б., Габрилович Е. Молниянин. М.: Московский Парнас, 1922.
Лепок Н., Перелешин Б. Мозговой ражжиж. М., 1921.
Несмелов Б. Родить мужчинам. М., 1923.
Соколов И. Бунт экспрессиониста. Издание, конечно, автора. М., осень 1919.
Соколов И. Экспрессионизм. Теория. М., лето 1920.
Соколов И. Бедекер по экспрессионизму. М., 1920.
Соколов И. Ренессанс XX века. М., 1920.
Перелешин Б., Ракитников Л., Соколов И. «А». М.: 0,21 XX века. РСФСР. [1921].
Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост., вступ. ст. *В.Н. Терехиной*; Примеч. *В.Н. Терехиной* и *А.Т. Никитаева*. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Литература

Дрягин К.В. Экспрессионизм в России. Вятка: Изд. Вятского педагогического института, 1928.
Markov V. Expressionism in Russia. California Slavic Studies. Berkeley, 1971. Vol. 6 (рус. пер. в кн.: Поэзия и живопись. М.: Языки русской культуры, 2000).
Никольская Т.Л. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.
Корецкая И.В. Из истории русского экспрессионизма // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 3.
Никитаев А.Т. Раннее творчество Бориса Лапина // Studia Literaria Polono-Slavica. Warszawa, 1993. № 1.
Никитаев А.Т. Неизвестные стихи Бориса Лапина // Studia Literaria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. № 3.
Belentschikow V. Russland und die deutschen Expressionisten 1910–1925. T. 1–2. Frankfurt, 1993–1994; Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922. Frankfurt, 1996.
Терехина В.Н. Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. 1998. № 1.
Зверев А.М., Терехина В.Н. Экспрессионизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. *А.Н. Николюкина*. М.: НПК «Интелвак», 2001.
Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе 1-й трети XX века: национальный и европейский контексты // Фольклор, литературы и культуры славянских народов. Сб. докладов российской делегации на XIII Международном съезде славистов. М.: ИМЛИ РАН, 2002.
Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблема экспрессионизма / Сб. ст. под ред. *Г.Ф. Коваленко*. М.: Наука, 2003.
Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. Дис. ... д. филол. н. М., 2006.

В.Н. Терехина

Поэты-конструктивисты

1 апреля 1923 г. в Москве, на Первой литературной олимпиаде, с эстрады Большой аудитории Политехнического музея, была провозглашена декларация «Знаем (Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)». Тогда же состоялось первое выступление перед столичной публикой молодого поэта, в будущем бессменного председателя ЛЦК (Литературного центра конструктивистов), Ильи Сельвинского.

«Молодой чемпион поэзии, Эллий-Карл Сельвинский <...> выдвинулся в 1923-м году, не печатаясь, завоевал известность устной читкой, одержал стремительную победу на “Олимпиаде поэтов” в Политехническом музее весной 1923-го года, мастерски — выйдя и прочтя своего “Вора” — тогда же он был поднят на щит вузовской молодежью Москвы. В его стихах центр тяжести падал <...> на форму»[1], — пишет о дебюте будущего лидера конструктивистов Владимир Никонов.

Мощная поэтическая стихия, бушевавшая в «чемпионе поэзии», прорывалась в эротике его искусных сонетов, которые он соединял в «короны», в блистательных имитациях жаргонов и говоров, в виртуозных цыганских импровизациях:

Раз и дыва и, тыры четы? ты? ты? Тыре
Тыройка да разанных ло?шидь...
Ах'э йолы шарабан'э йолы
Санный путь ха? ро?-ший-ды.
(«Цыганские вариации», 1923)

...Ай-дай да, яяда — даяя
Эх, и нож кольдованный, кони крадены,
За-це-луешь ты, шалая моя,
Черыные губы конокрадина.
(«Цыганская 2-я», 1922)

Сельвинский поражал любителей поэтического «изыска» тактовой просодией стиха, казалось, вмещающей весь мир цыганских страстей — тоски, удали, огневых плясок под переборы струн гитары, — все интонационные оттенки «поющего слова».

Впрочем, начало литературного конструктивизма было положено еще за год до публичного обнародования его декларации — весной 1922 г. Молодые литераторы И. Сельвинский, К. Зелинский, А.Н. Чичерин провозгласили его новой литературной школой, и первоначально эта школа выдвигала чисто формальные задачи «конструктивного» построения художественного произведения.

В 1924 г. вышел первый сборник литературного конструктивизма «Мена всех. Конструктивисты-поэты». «...Поэтический конструктивизм — это Госплан современной поэзии»[2] — без ложной скромности заявляли открыватели «никем пока не сформулированных понятий конструктивизма». Претенциозные теоретические «эссе» иллюстрировались в книге поэтическими опытами, или «конструэмами».

Если Сельвинский в своих эстетских импровизациях и «поэмах в коронах венков» оставался в пределах искусства, то другой основатель школы — «конструктор» А.Н. Чичерин — оказался явно за его пределами. Предпослав своим «конструэмам» знаменательный эпиграф «Нькаво — толькы сабаки!», Чичерин «геометрирует звук», составляя конструэмы из ромбов, дуг, кругов, алгебраических формул. «За недостатком в типографиях знаков, тембры и интонации с точностью подлинника в этой книге шрифтоваться не могут»[3], — предупреждает он, приводя сложную систему условных обозначений, призванных воспроизводить нюансы его поэтической звукописи.

Впоследствии он был исключен из группы как «идеологически чуждый»[4], а сама «Мена всех» объявлена аннулированной. Однако, противопоставляя «формальному конструктивизму» Чичерина «семантический конструктивизм» Сельвинского, теоретик группы К. Зелинский замечал: достижения Чичерина «являются насущной плотью всякого технически-целесообразного творчества. Кроме того их формальные принципы вскрываются нами в сочувственной атмосфере аналогичных формальных достижений грузофицирующейся культуры. Мимо этих принципов — развитие поэзии не пройдет»[5].

Разработка технологии формы, чувство слова, его фонетического и ритмического звучания открывали перед конструктивистами широкие возможности формальных поисков, образцы которых и представлены в ранних опытах Сельвинского. После организации Маяковским Лефа в 1923 г., конструктивисты вскоре примыкают к Левому фронту искусств на федеративных началах, продолжая сохранять свою групповую независимость. Выступая на пленуме конструктивистов 15 марта 1925 г., Илья Сельвинский говорил об этой договоренности с Лефом, «касающейся общего штурма инертного искусства и борьбы с советской обывательщиной, требующей легкого чтения»[6].

К весне 1924 г. литературный конструктивизм расширил свои ряды и уже в августе организационно оформился в ЛЦК (Литературный Центр Конструктивистов).

Прежде чем перейти к характеристике ЛЦК, правомерно отделить понятие «литературный конструктивизм» от конструктивизма как широкого

направления в архитектуре и искусстве. И в наши дни зарубежные исследователи нередко обозначают термином «конструктивизм» все модернистские и авангардистские течения XX века. Эта тенденция присутствовала и в программе Левого фронта искусств, возглавляемого Маяковским. В Леф входили представители конструктивизма в живописи, архитектуре, кино, театре: конструктивисты-художники — Александр Родченко, Антон Лавинский, конструктивисты-производственники — Алексей Ган, Ольга Чичагова, киноки — Дзига Вертов и др. Пафос их теоретических выкладок был направлен на отрицание старого искусства в его традиционных формах: «Мы объявляем непримиримую войну искусству, — писал один из теоретиков конструктивизма Алексей Ган. — Перед мастерами художественного труда встает задача: оторваться от спекулятивной деятельности (искусства) и найти пути к реальному делу, применив свои деяния и уменье ради настоящего живого и целесообразного труда. <...> Труд, техника, организация»[7]. Илья Эренбург весной 1922 г. предпринял в Берлине издание декларативно-конструктивистского журнала «Вещь», заявив в открывающей его статье: «“Вещь” за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но организующее ее. Мы назвали наше обозрение “Вещь”, ибо для нас искусство — созидание новых вещей»[8].

Что же касается литературного конструктивизма, перед нами — явление чисто национальное, отражающее литературно-общественный климат России своего времени, стремление творческого содружества писателей, вошедших в историю литературы 1920-х гг. как ЛЦК, служить словом строительству новых форм жизни. В отличие от своего западного тезки, литературный конструктивизм в России заявил о себе как о течении предельно идеологизированном, призванном возглавить не только культурные, но и технические процессы в период перехода крестьянской России к индустриальному социализму. В соответствии с взятой на себя высокой миссией в переходный период строительства социализма, конструктивисты называли себя «переходниками», ориентируясь главным образом на вузовскую молодежь, уверенных в себе юношей и девушек, спешащих на лекции с книжкой Бухарина под мышкой и свернутыми в трубку чертежами. При всей разнородности эстетических устремлений и самобытности индивидуальностей, существовала объективная тема, связывавшая конструктивистов крепче, нежели искусственно разработанная поэтика: интеллигенция и новая действительность.

«Проблема конструктивизма в литературе — это в известной степени проблема интеллигенции в революции»[9], — отмечал историк и теоретик литературы Л.И. Тимофеев. Проблему эту решали, естественно, не одни конструктивисты. Над ней думали Горький и Алексей Толстой, Блок и Брюсов, она мучила Константина Федина, Бориса Лавренева, Юрия Олешу. Конструктивистам проблема эта представлялась центральной, так как с ее решением они связывали определение места в революции «своей социальной прослойки», утверждение права «по-своему любить свою республику».

Провозгласив культ техники, конструктивисты утверждали, что судьбы социализма в Советской республике в переходный период вершит интел-

лигенция, главным образом техническая. Сам же конструктивизм, призванный, по утверждению его теоретиков, стать господствующим стилем эпохи, рассматривался как школа создания интеллигентами-переходниками *нового стиля управления.*

Мы знаем язык объективных условий,
Мы видим итог концентраций,
Мы взвесили, сколько литров крови
Нам придется истратить, —

декларировал Сельвинский в программном стихотворении «Переходники» (1924).

Полемизируя с Брюсовым, некогда в восторженной жертвенности приветствовавшим «грядущих гуннов» Революции, он отвечал «белой Европе»:

Но — нет, не гунн от Чукотки до Нарвы,
Не одичалый олух —
Вашей культуры могильщик и варвар,
Статистик и социолог.
(«Переходники»)

Конструктивисты утверждали свое избранничество, видя в себе некую «белую кость». И даже само название группы — Литературный центр — открыто ассоциировалось со знаменитым московским Инженерным центром, в который входила техническая интеллигенция во главе с крупнейшим ученым в области теплоэнергетики профессором Леонидом Константиновичем Рамзиным. Конструктивисты гордились, когда их называли молодыми рамзинцами, что им, однако, аукнулось, когда в 1930 г. Рамзин оказался фигурантом политического процесса над Промпартией, одного из первых показательных процессов в России, был обвинен во вредительстве и приговорен к расстрелу, замененному десятью годами заключения. Дело Рамзина позже было пересмотрено, и он в высоком ранге академика благополучно трудился на благо отечественной науки. Однако реабилитация ученого, произошедшая через несколько лет негласно, никак не реабилитировала репутации Литературного центра конструктивистов и его членов. Заблуждения молодости до конца жизни ставились в вину бывшим членам ЛЦК, и сами они готовы были оправдываться буквально до последних лет жизни. И это понятно. Конструктивизм воспринимался в советские времена как явление негативное, асоциальное.

Английского философа Исайю Берлина удивили слова Ильи Сельвинского на одном из неофициальных приемов осенью 1945 г., еще до наступления «холодной войны», в период общей эйфории и «свободных дискуссий» в общении творческой интеллигенции стран-победительниц Второй мировой войны: «“Я знаю, — сказал Сельвинский громко и с ораторским пафосом, как будто обращаясь к гораздо большей аудитории, — я знаю, что на Западе нас считают конформистами. Да, мы — конформисты! Мы

конформисты, потому что мы видим, что стоит нам отклониться от линии партии, всегда оказывается, что партия была права, а мы ошибались. Так было всегда. Они не просто говорят, что знают лучше нас, — они действительно знают лучше нас, они дальше видят, их взор острее, их горизонты шире чем у нас". <...> В условиях диктатуры человек может выражать одно мнение публично, другое про себя, но тирада Сельвинского была, может быть из-за шаткости его собственного положения, столь неуклюжей и преувеличенной, что за ней последовало смущенное молчание»[10].

«Шаткость положения», о чем было известно даже заморскому гостю, была связана с конструктивистским прошлым Сельвинского уже прошедшего к этому времени Отечественную войну, контуженного и раненного, кавалера боевых орденов, встретившего победу в звании полкового комиссара.

«Переходники» Ильи Сельвинского — «статистики и социологи», заявившие о себе в 1924 г., предопределили появление «Молодежи» (1927) Луговского, отмеченной теми же чертами поколения: у всех у них за плечами опыт фронтов гражданской войны, почти у каждого «Учетная книжка — девятьсот первый год». В статье о Владимире Луговском К. Зелинский с любовью пишет об этих «мальчиках», со школьной скамьи вступивших в революцию: «Так пошло за революцией то поколение интеллигенции, — поколение Луговского, — которому мечта о каком-то светлом, социалистическом переустройстве мира передана в наследство Герценым и Чернышевским, передана из рук в руки, как материнский нательный образок. Это то поколение, что вышло откуда-то из чистых и спокойных переулков между Арбатом и Пречистенкой, из Сивцева Вражка и Старо-Конюшенного, из этого, по выражению Кропоткина, "Сен-Жерменского предместья Москвы".

Я не знаю, как это точно соединить с образом Луговского, как поэта, но я не могу отделить от себя того факта, что на Старо-Конюшенном, в глубине уличной заводи, за розовой или желтой церковью, — вы попадаете теперь к поэту Луговскому. Мысль не может удержаться, чтобы не воспользоваться этой превосходной инсценировкой, этим адресом автора, связанным не только с его биографией, но и прямо вводящим вас в мир, откуда возникают такие поэтические и политические траектории, как у Луговского»[11]. В этих словах критика — истоки и родословная «переходников», наследовавших, по его убеждению, традиции Герцена и Чернышевского.

К августу 1924 г. была выработана декларация Литературного центра конструктивистов, сохранившая значение программного документа на весь дальнейший период существования группы. В 1925 г. она была опубликована в журнале «Леф». В ней говорилось: «Группа конструктивистов-поэтов <...> есть организационное объединение людей с коммунистической идеологией <...>. Конструктивисты считают необходимым в своем поэтическом творчестве отражать революционную современность как тематически, так и в ее технических требованиях»[12]. Эта декларация существенно отличалась от первой «Клятвенной конструкции конструктивистов-поэтов», в которой не было четкого указания на то, что коммунистическая идеоло-

гия и отражение революционной современности — основные принципы конструктивизма, а если и говорилось о том, что «конструктивизм — школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте, — по существу своему коммунистичен», сравнение это шло не по линии идеологии, а по линии формы: «Организацией конструкций он воспитывает солидарность, товарищескую и братскую спайку. Конструкция — яркий пример того, как “форма” может “содержать” необходимость и силу единства»[13].

В отличие от «Мены всех», ставившей чисто формальные задачи, последующие сборники Литературного Центра Конструктивистов — «Госплан литературы» (1925) и, в особенности, «Бизнес» (1929) — связывали вопросы литературы с задачами культурной революции и технического прогресса. С их страниц проповедовались идеи «западничества» и «американизма», популярные в среде советской технической интеллигенции.

Пафос научно-технического прогресса, ставка на техническую революцию, желание ускоренными темпами преодолеть вековую российскую отсталость сближали конструктивистов и с лефовцем Сергеем Третьяковым, мечтавшим о внедрении «американизма» в русскую действительность, и с пролеткультовцем А. Гастевым, вдохновленным идеей научной организации труда. Гастев требовал внедрения в производственный процесс «комплекса той культуры <...>, без которой нас объедет горожанин Европы и Америки <...> ловко портативный и тренированный»[14].

Декларацию ЛЦК, опубликованную в «Лефе», подписали Илья Сельвинский, Корнелий Зелинский, Вера Инбер, Борис Агапов, Евгений Габрилович, Дир Туманный, «организатор и вождь группы поэтов-презантистов», который еще в 1923 г. покинул свою группку, с тем чтобы, по предложению Ильи Сельвинского, стать одним из учредителей формировавшегося тогда ЛЦК. Затем к этим семерым участникам присоединились новые, среди которых самыми яркими были Эдуард Багрицкий и Владимир Луговской. ЛЦК был солидно оснащен специалистами или «мастерами» различных литературно-эстетических отраслей: идеолог группы Корнелий Зелинский, теоретик конструктивистского тактового стиха — «тактометра» — А. Квятковский, философ В. Асмус, поэты, прозаики, очеркисты — Б. Агапов, Н. Ушаков, Н. Адуев, Г. Гаузнер, Н. Огнев. В ЛЦК входили: Е. Габрилович, впоследствии крупный деятель советского кино, И. Аксенов — в будущем исследователь зарубежного искусства, автор первой монографии о Пикассо. В конце 1920-х гг. при ЛЦК была создана группа поэтического молодняка, так называемый «Констромол»: Н. Асанов, К. Митрейкин, А. Кудрейко, Я. Половцев, В. Цвелев, Л. Лавров, Н. Уральский, В. Щепотов, Я. Семенов.

Претендуя на создание *конструктивистского стиля в поэзии,* группа провозгласила его основные принципы: «смысловую доминанту», т. е. конструктивизм как «мотивированное искусство»; принцип «грузофикации», или «уплотнения смысла» — повышение смысловой нагрузки на «единицу словесного материала»; «локальный прием», предполагающий выбор всех изобразительных средств стиха из области связанных с темой ассоциаций; принцип «инфляции прозы», т. е. внедрение в поэзию четко разработанного

сюжета (в противовес «лирической абстракции» футуристов), насыщение поэзии этнографическим, статистическим и другим научным материалом, прозаическими заставками.

Члены ЛЦК объединялись на основе «теоретической платформы» и жесткой групповой дисциплины во главе с бессменным лидером Ильей Сельвинским.

Вера Инбер со свойственной ей мягкой иронией так воспроизводила творческую атмосферу «центра»: «Раньше считалось, что у каждого поэта должна быть "ярко выраженная индивидуальность". И у каждого из нас семерых — более или менее яркая — эта индивидуальность имеется. Шесть дней в неделю она (индивидуальность) чувствует себя прекрасно. Она диктует нам наши поступки, окрашивает наши строки в тот или иной цвет, делает из Сельвинского — Сельвинского, из Аксенова — Аксенова. Но вот наступает седьмой день недели — воскресенье, день наших собраний. И индивидуальности приходится туго. Она подвергается коллективному воздействию. Каждый из семерых читает остальным шести то, что он написал за неделю. И тут нужно слушать и, главное, слушаться. Нужно снова и снова переделывать неудачную строку, нужно крепче и точнее локализовать прием, нужно из пяти просто хороших строф сделать две очень хорошие и, если возможно, то одну прекрасную»[15].

Суровая групповая дисциплина требовала от членов ЛЦК единства не только теоретической, но и во что бы то ни стало творческой платформы. В условиях острой литературной борьбы предпринималась попытка утвердить существование в литературе особого конструктивистского стиля.

Явившись порождением футуризма, его «отростком», по замечанию П.С. Когана[16], конструктивизм уже в 1925 г. объявляет себя литературным течением, призванным сменить исторически изживший себя футуризм (следует отметить, что в литературной практике 1920-х гг. термины «футуризм» и «Леф» были почти однозначны). Вышедший в феврале 1925 г. сборник ЛЦК «Госплан литературы» выдвигает широкую программу, недвусмысленно заявляя о притязаниях группы на «организацию» всего литературного процесса. «Конструктивизм — стиль эпохи»[17], эпохи хозяйственного литературного строительства, которая приходит на смену эпохе военного футуризма. «"Перманентная" полемичность Лефа явилась продолжением его оппозиции предвоенному буржуазному искусству. И теперь в новых условиях Леф сохранил эту линию» — писал К. Зелинский. Сейчас же, когда «нужна позитивная проработка организационных проблем нового искусства»[18], центр тяжести переносится на конструктивизм, который призван выполнять миссию организатора нового искусства.

Идеологические и социальные основы конструктивизма нашли отражение в творчестве Ильи Сельвинского 1920-х гг., ставшем не только «опытным полем», где поэт экспериментировал и, по его же словам, «ставил рекорды», но и полем литературных баталий. Полемику с лефовцами, с Маяковским он переносил на страницы поэтических произведений. Объективность повествования, требуемая конструктивистской теорией, постоянно нарушалась у него размышлениями о судьбах конструктивизма.

Конструктивизм, как логически заданная эстетическая система, импонировал самому складу дарования Сельвинского. Он с удовольствием вводил буйную стихию своего таланта в логически построенные «конструэмы». Подобно опытному полководцу переводил свои поэтические резервы в регулярные войска.

Главным достижением конструктивистского стиля стала «Улялаевщина» (1924). Сельвинский первым в советской поэзии создал широкое эпическое полотно, вобравшее конкретный материал современной истории. Толчком к созданию поэмы, или эпопеи, как он ее называл, стало путешествие Сельвинского по местам, где совсем недавно шли бои с бандитскими ордами: Джаныбек, Пенза, Самара, Уфа, Весьегонск, Аул Урда (Ханская ставка), Тверь, Кашин, Астрахань, Бежецк. Крылатая фраза из «Думы про Опанаса» Эдуарда Багрицкого: «Разгулялось “Гуляй-поле” / По всей Украине», в применении к «Улялаевщине» свидетельствовала о масштабах всероссийского «гуляй-поля». События недавнего прошлого, грандиозные и драматические, уже обрастающие легендой, вызвали к жизни поэму. Ее содержание — зарождение и гибель анархического движения, возникшего в результате недовольства обманутого крестьянства, которому первые советские декреты обещали землю, а в результате дали продразверстку.

Колоритен почти легендарный образ батьки-атамана, именем которого названо бандитское движение, — образ, как бы увиденный глазами самих бунтующих:

Улялаев був такій — выверчено віко,
Дірка в пидбородце тай в ухі серга.
Зроду нэ бачено такого чоловіка,
Як той Улялаев Серга[19].

При явной ироничности в изображении Улялаева, он впечатляет мужицкой силой, умением воспользоваться правом вожака. Он единственный в пестрой толпе своих «сподвижников» знает, чем можно увлечь людей, и его до времени беспроигрышный лозунг, оказывается востребованным:

Вождь анархистыв Серга Улялаев
Идэ на войну за народны права.

В речи батьки-атамана сосредоточена причудливая смесь местных говоров с псевдореволюционной анархистской лексикой. И этот речевой конгломерат демонстрирует практический мужицкий ум, звериное чутье, умение смирить и повести за собой разношерстную массу. Улялаев ближе и понятнее рядовым участникам вольницы, чем идеалист Гай или преданный революции, но не сумевший привлечь массы на свою сторону красный командарм Саша Лошадиных. Средствами речевой характеристики. Эсер Штейн, «пейзанин с жестами оратора», едва не растерзанный толпой, поясняет: «Вы умрете, но помните, что вашу честь / Почтят в Учредительном Собрании».

Яркими, густыми мазками выписаны сцены «Улялаевской ярмарки», колоритные фигуры сподвижников батьки, каждый из которых имеет свой интерес, однако безотносительный к заботам вовлеченного в банду крестьянства. «Хищный и мудрый» князь Кутуз-Мамашев, бывший полковник царской армии, мечтает «загнать гиньджял» Улялаеву в сердце, «русских перерэзить, как бараний гурт» и возглавить персидский поход на Россию. Анархистку Маруську, бывшую учительшу, в банду привела жажда славы, мечта попасть в историю, поэтому так настойчиво тянет она свою команду в город. Дылда, трусливый юнец-изувер, наоборот предпочитает держаться деревни: «Чуть понапрут — мы айда и дома, / Пойди разбери-ка, хто у банде-то был».

Впечатляет суммарный портрет рядовых участников движения:

Тут были гунны — верблюжники из Азии,
Крестьяны с онучами и козьей шкурой.
Суровые Дюма-отцовцы южных гимназий,
Керенские прапоры и волки Шкуро.

<...>

Гармоники наяривали «Яблочко», «Маруху»,
Бубенчики, глухарики, язык на дуге.
Ленты подплясывали от парного духа,
Пота, махорки, свиста — эгей...

А в самой середке, сплясанный стаей
Заерницких бандитщиков из лучшего дерьма,
Ездиет сам батька Улялаев
На черной машине дарма.

Есть в «Улялаевщине» и любовный сюжет. Батька возит с собой свою невольницу Тату, аристократку бежавшую от Советов и доставшуюся ему в одном из боев с белыми, еще недавно львицу светских салонов. Здесь прорывается всячески теснимая Сельвинским эротическая струя его поэзии, мощная, сознательно подавляемая. Тата изменяет неотесанному Улялаеву с интеллигентом Гаем, недоучившимся студентом, и влюбленных постигает страшная кара. Не простив измены, Улялаев приказывает привязать свою Татусю к хвостам диких скакунов, придавая ее лютой смерти.

Свободное владение материалом, стройность композиции при явном нагромождении событий и персонажей, впечатляющие сцены «Улялаевской ярмарки», умение показать явления в их сложных исторических связях — все свидетельствовало о почерке зрелого мастера, прекрасно управляющего речевой стихией.

Густая плоть образов, буйство красок, говорящее, поющее, *пляшущее* поэтическое слово, виртуознейшие рифмы и ритмические переборы строго подчинялись, обуздывались принципами сознательного построения, *конструирования* стихотворной речи. Свободное владение словом, умение раскрыть образ средствами речевой характеристики, как это сделано в «Воре»

(1922) или «Мотькэ-Малхамовесе» (1923), и тут же взглянуть на свое детище холодным, полным иронии взглядом мастера, строящего произведение в строгом соответствии с заданной конструкцией, послужили Сельвинскому при создании «Улялаевщины».

Полифонизм поэмы, или эпопеи, как назвал ее сам автор, умение лепить характеры и живописать широкие полотна, которые критика не без основания именовала «фламандскими», музыкальная рапсодия стиха с его удивительной звукописью — все эти особенности стиля зрелого Сельвинского в значительной мере были подготовлены экспериментами молодого «чемпиона поэзии».

Без опыта цыганских импровизаций вряд ли появилась бы великолепная запись фольклорного варианта казачьей песни в «Улялаевщине»:

Как на зорь-зорь-зорь нà заре
Как на ? зóрике — на зóре? На зарé
Выходили в поле тий?хое
Жук-могильщик да с орлии?хою.
— Ты, орлиц-выдь-зáмуж зá меня,
Ты, ор?лица, выди заму?ж за менѝ.
У меня ли у хрестьа?нина
Будешь сыты да пи?танена.

Фонетическая запись песни раскрывает тоску и тревогу вчерашних крестьян, скотоводов и землепашцев, нынешних бандитов батьки Улялаева, еще до конца не осознающих, но уже ощущающих свою обреченность.

Тоскливая песня, несущая печаль людей, оторванных от дома, от привычного уклада жизни, перекрывается разудалым, залихватским переплясом, возвращающим к сегодняшней жизни банды. Сельвинский дает образцы обработки так называемого «кулацкого фольклора»:

Гоп — чук — чук — чук гóпапа
Поп попихе поперек пупа попал,
А попиха осердии?лась вся.
Да попенком разре?ши-ла-ся.

Вот стали они думать да гадать,
Поп с популей стали дума?ть да гадать,
Спозаранку да доо?ночѝ:
Кем ба быть тому по?пеночку.

Кем попеночку, да кем бы яму быть,
Пóрешѝли: комиссаром яму быть,
Не воюет, не бороо?нит, чай
Айда — себе телефонничай.

Поэтика «Улялаевщины», ее образность и разудалые ритмы откликнулись в последующей советской поэзии. Получившая известность в литера-

турной Москве задолго до своей публикации, «Улялаевщина» стала одним из центральных звеньев в создании поэтического эпоса революции.

С «Улялаевщиной» полемизировал Маяковский в поэме «Хорошо!», одновременно опираясь на нее в изображении крестьянской стихии. О влиянии ее на «Думу про Опанаса» говорил Эдуард Багрицкий. «Кулацкий перепляс» возникает в сцене кулацкой свадьбы у Александра Твардовского в «Стране Муравии», как и типологический для литературы того времени образ странствующего попа, изгнанного из закрытой деревенской церкви, вынужденного выполнять требы под открытым небом. Деревенский батюшка из поэмы Твардовского не столь удачлив, как поп Сельвинского, метивший своего попенка аж в комиссары. Бродячий поп довольствуется малым:

Ну, а я... Иду дорогой
Не тяжел привычный труд:
Есть кой-где, что верят в Бога,

Нет попа,
А я и тут.
Там жених с невестой ждут, —

Нет попа,
А я и тут.

<...>
Тут селедочка
Была, была, была,
Что молодочка
Дала, дала, дала...

Тут и соточка
Лежит — не убежит...
Эх ты, сукин сын,
Камаринский мужик!..

И дело здесь, разумеется, не только в непосредственном влиянии, но в сходных социальных ситуациях, подпитываемых общим историческим и художественным опытом. Под воздействием эпических полотен Сельвинского складывались поэмы Павла Васильева, что позже отмечалось критикой. Корнелий Зелинский писал в предисловии к первому изданию избранных произведений Васильева, после многолетнего запрета на его имя: «Павел Васильев, обратившись к созданию своих больших поэм, широко опирался на опыт своих предшественников, и прежде всего И. Сельвинского. Некоторые интонации и приемы "Улялаевщины" органически, но явственно использованы П. Васильевым в "Соляном бунте" и в поэме "Синицын и К"»[20].

Заметим, однако, что произведения Павла Васильева отличаются большей природной естественностью, чем все же в значительной мере искусст-

венно сконструированная «Улялаевщина». И неудивительно. То, что Сельвинский постигал гениальным чувством слова, упорно обрабатывая свои звучащие «фонемы», для Васильева было генетической памятью родного ему фольклора уральского казачества. Его «Песня о гибели казачьего войска», эпопея «Соляной бунт», поэмы «Кулаки», «Принц Фома» близки «Улялаевщине» и по грандиозности замысла, и по мастерству эпически выписанных колоритных картин. Песенная стихия уральского казачества живет в поэмах Васильева, как и у Твардовского, собственно без «обработки», с любовью и художественным тактом введенная в текст. «Песня о гибели казачьего войска», порубанного красной конницей, будто бы соткана из обрядовых песен, женских плачей, предвещая трагический конец «молодого хорунжия», обреченность белого движения:

На гнедых конях летаем,
Сокликаемся,
Под седой горой Алтаем
Собираемся.
Обними меня руками
Лебедиными,
Сгину, сгину за полями
За полынными.

Так писал девятнадцатилетний Васильев, репрессированный и уничтоженный в свои двадцать шесть лет в годы большого террора.

Диковатые персонажи поэм Васильева, «натурализм» и «физиологизм», свойственные его письму, близки манере Сельвинского. Сам Васильев был коренным жителем тех краев, по которым «гулял» батька Улялаев. И его «принц» Фома, бандитский калиф под черными знаменами, возник под явным воздействием образа Улялаева, хотя последний как литературный тип масштабнее и «красивее».

Подобно Сельвинскому, Васильев вводил в свой стихотворный эпос прозу (конструктивистский принцип «инфляции прозы»), элементы драмы, явно ориентируясь на «синкретизм» классического эпоса.

Поклонник эпической, сюжетной поэзии А.М. Горький высоко ценил «Улялаевщину» за ее былинность, близость к народным сказаниям и думам, за следование традициям классической русской поэзии. «Я очень настаиваю на сюжетности стихов, на их конкретном историческом содержании»[21], — писал он, предлагая включить «Улялаевщину», а также «Думу про Опанаса» Багрицкого, «Семена Проскакова» Н. Асеева и баллады Н. Тихонова в антологию советской поэзии, издание которой готовилось к 10-летию Октября.

Сочувственно встреченная критикой, названная «первым волнующим произведением конструктивистского стиля»[22] поэма Сельвинского оказалась значительно шире логических и умозрительных норм «кодекса конструктивизма». Именно об этом говорил Маяковский на первом Московском совещании работников Левого фронта искусств в январе 1925 г.: «Далее

конструктивисты. С этой группой нам пришлось выдержать долгий спор. Они сначала занимались всяческими мифическими обобщениями. <...> Постепенно мы сумели оттянуть к нам наиболее интересную и близкую группу в лице т. Сельвинского, давшего прекрасную обработку жанрового языка, если можно так выразиться, — образцов жаргона»[23]. Не проблема «культуры», не абстрактный «разум истории»[24], как-то пытался доказать К. Зелинский, а крестьянство оказалось движущей силой сюжета.

В предпоследней, девятой главе поэмы Ленин диктует машинистке свой доклад X съезду партии о введении новой экономической политики — отмене продразверстки и замене ее продналогом. Ленинский декрет оказывается ключевым событием драматической, красочной, но бесславной истории улялаевской вольницы. Безликая орда начинает персонифицироваться, у людей утрачивается интерес к кочевому образу жизни, мужик вспоминает свое главное призвание землепашца, просыпается тоска по земле и дому. Из массы вычленяется человек со своей трагической судьбой, со своим пониманием мира.

Обыкновенный, рядовой человек становится героем и другой знаменитой поэмы 1920-х гг. — «Думы про Опанаса» (1926) Эдуарда Багрицкого. Это крестьянский хлопец, вначале продармеец в отряде комиссара Когана, осуществлявшего изъятие зерна у крестьян, а затем махновец, ведущий своего комиссара на расстрел. Образы и Когана, и Опанаса созданы в строгом соответствии с принципами эпического письма. Опанас больше не хочет воевать ни на стороне красных, ни на стороне белых. У него свой «мирный» идеал, находящийся, как бы за пределами борьбы двух станов:

Не хочу махать винтовкой,
Хочу на работу!

Однако жизнь повернулась не так, как мечталось Опанасу, поставившему свое «хочу» над революционным «надо», да и вообще он далек от размышлений на эту тему, в чем и признается на допросе «штабному», оказавшись в плену красных:

— Что я знал: коня, подпругу,
Саблю да поводья!
Как дрожала даль степная,
Не сказать словами:
Украина — мать родная —
Билась под ногами!

Опанас для Багрицкого не просто былинка в поле, он частица народа, крестьянский сын, и вся украинская земля, само звездное небо, участвуют в развернувшейся трагедии, сопереживают его судьбе, сначала сочувствуют, а потом, когда его посылают расстреливать комиссара Когана, безоговорочно осуждают. «Катюга! катюга!» — слышится Опанасу в шелесте тополей и ковыля.

«Дума про Опанаса», написанная до вступления ее автора в ЛЦК, тем не менее объявлялась теоретиками конструктивизма одним из ее достижений. Не лишено справедливости замечание В. Перцова, что Багрицкий был «кооперирован» группой. «Сосватан» в нее с «хорошим приданым», как автор «Думы про Опанаса»[25].

В ЛКЦ, членом которого Багрицкий становится в 1927 г., его во многом привело чувство землячества — там были одесситы: Инбер, Огнев. Немалую роль сыграла и увлеченность мастерством Сельвинского, его звучащим словом.

По свидетельству Е. Трощенко, «Чтение отрывков из “Улялаевщины” в 1925—1926 годах было одним из главных номеров на домашних литературных вечерах в “Кунцево”»[26], где поселился с семьей Эдуард Багрицкий. Багрицкого пленяли «звуковые» изыски Сельвинского, передающие дыхание раскованной стихии, романтики казацкой вольницы. Не раз слушавший чтение Багрицким «Улялаевщины» Константин Паустовский вспоминал:

«Он клокотал бронхами, сидя весь день на тахте, поджав по-турецки ноги, и, отдышавшись, читал вслух “Улялаевщину” Сельвинского. Даже сквозь закрытое окно проникал во двор его певучий, срывающийся голос и знакомые слова:

И-и-й-ехали казаки, ды и-и-й-ехали казаки,
Чубы по губам!

Багрицкий читал “Улялаевщину” каждый раз по-новому, обыгрывая своим симфоническим голосом ритмы этой поэмы или какое-нибудь одно любимое место...

Я просил Багрицкого, чтобы он прочел мне свои стихи... Но он не слушал меня и пел в каком-то самозабвении:

Гайда-гайда-гайда, гайда-гай
Даларайда...»[27].

Багрицкому импонировали выдвинутые конструктивистами принципы построения художественного произведения, их интерес к поэтике. В 1928 г. он выступал в Минске с докладом о литературном конструктивизме. Его «Записки писателя» (1928), а также наброски к незавершенной статье позволяют понять направление мысли поэта. «Сейчас я занимаюсь разработкой композиции лирических стихотворений. Футуристы и их великий разрушитель Маяковский в корне отбросили стихотворную композицию. Они заменили ее огромной эмоциональной нагрузкой, фонетикой, неологизмами, они дали возможность слову расцвесть необъятным цветом, но композиция была забыта ими. Нам, конструктивистам, приходится больше всего работать над ней. Восстановив поэму и стихотворный роман, мы должны возобновить и лирику. Но наша лирика будет основана на новых композиционных принципах. Мы отметем лирическую абстракцию. Мы подкрепим композицию сюжетом и внесем в лирику яркую политическую струю. Вот над чем работаю и я»[28]. Пытаясь противопоставить поэтические принципы конструктивизма установкам Лефа, Багрицкий включается в литературную полемику на стороне своей группы.

Однако если с литературным конструктивизмом действительно в известной мере связано «укрепление сюжета и композиции», то «яркая политическая струя» в лирической поэзии 1920-х гг. ассоциируется прежде всего с именем Маяковского, того самого Маяковского, непримиримая борьба с которым председателя ЛЦК Ильи Сельвинского, сменившая их сотрудничество в системе Левого фронта, велась всю вторую половину двадцатых, найдя свое отражение и в «Записках поэта» (1927), и в «Пушторге» (1928), а со стороны Маяковского, в долгу не остававшегося, достигла своего апогея в первом вступлении в поэму о пятилетке «Во весь голос» (1930). Конструктивизм ратовал за «объективность повествования», незамутненного авторской рефлексией, введение же в поэтический аккорд политической ноты заставляло автора обнаруживать себя, демонстрируя читателю, *на чьей он стороне*. Так вот, в «Думе про Опанаса», в значительной мере навеянной эпопеей Сельвинского, который в осмыслении путей развития жанра поэмы занимал позицию, во многом противоположную позиции Маяковского, мы находим... тенденции, сближающие Маяковского и Багрицкого. Эпилог «Думы про Опанаса», в котором Багрицкий выступает с прямой авторской декларацией («Так пускай и я погибну / У Попова лога, / Той же славною кончиной, / Как Иосиф Коган»), появился почти одновременно с финалом стихотворения Маяковского «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»: «Встретить я хочу свой смертный час / Так, как встретил смерть товарищ Нетте». Тут было именно *совпадение* идейно-художественной интонации. О заимствовании Багрицкого у Маяковского или Маяковского у Багрицкого речи не шло, ибо стихотворение «Товарищу Нетте — пароходу и человеку» было написано 15 июля 1926 г. и опубликовано в «Известиях» 22 августа. «Дума про Опанаса» — в «Комсомольской правде» на две недели раньше. (Впрочем, в февральском номере «Нового мира» за 1927 г. А. Безыменский в статье «Начистоту (Вынужденный ответ Лефу)» в полемическом запале обвинял автора стихотворения. «Товарищу Нетте — пароходу и человеку» в заимствовании: «Где это мы слыхали? У Багрицкого...»[29].)

Самим конструктивистам эпилог «Думы про Опанаса», казался чужеродным, надуманным. Корнелий Зелинский писал о впечатлении, которое произвела поэма на приехавших в гости к Багрицкому в Кунцево друзей по ЛЦК: «...Багрицкий прочел нам свою “Думу про Опанаса”. Тогда в его чтении я как-то по-новому почувствовал за простым несложным стихом поэмы не только муку и силу изливающей себя жизни, но и нотки какого-то душевного бездорожья, чувства трагической судьбы.

Опанасе, наша доля
Туманом повита...

Багрицкий помолчал, снова сел, потыкал палкой хлюпающую мокрую землю и сказал:

— Это еще не все. Теперь я вам прочту эпилог “Думы”. Это, знаете, так...

И Багрицкий как-то виновато, неловко улыбнулся, точно извиняясь за то, что сделал какую-то идеологическую концовку, какой-то вывод, точно он карандашом подрисовал природу»[30].

Думается, дело было не только в «идеологической концовке». Живой литературный процесс прокладывал свои пути поверх групповых барьеров и теоретических споров. Нередко члены той или иной литературной группировки оказывались в своем идейно-эстетическом развитии ближе к враждующему с ними лагерю, нежели к своим собратьям. В свою очередь, и их собственные достижения весьма часто использовались противниками, и использовались весьма успешно. Взять хотя бы столь превозносимый конструктивистами «локальный прием». С давних пор существовавший в литературе как одно из средств метафорического строя речи, в 1920-е гг. он был актуализирован теоретиками ЛЦК. Локальным приемом широко пользовались и Сельвинский, и Багрицкий, и Луговской, и Вера Инбер. В стихотворении Инбер «Пять ночей и дней (на смерть Ленина)» (1924), позднее ставшем хрестоматийным, появляется образ «Луны почетный караул», соотнесенный с образом бессонной ночной Москвы. У Багрицкого в стихотворении «Папиросный коробок» (1927) шагнувший прямо к нему с папиросной этикетки Рылеев воскрешает в воображении поэта трагедию декабристов, вызывает размышления о судьбах русской интеллигенции. Конкретные детали кунцевской природы приобретают зловещий колорит. «Пять сосен», растущих за окном, превращаются в «пять виселиц, скрытых вначале». Возникает картина ночи, образность которой соотнесена с трагической темой расправы над участниками декабрьского восстания 1825 г.:

В гербах и султанах надвинулась ночь,
Ночь Третьего отделения...

<...>

И ветви над крышей и надо мной
Заносятся, как шпицрутены...

Конструктивисты, безусловно, стимулировали внимание современников к локальной образности. Тот же Маяковский, в феврале 1930 г. заявивший в своем выступлении на конференции РАПП, что литературный конструктивизм — «это самое вредное из всех течений в применении к учебе, какое можно себе представить»[31], активно использует локальный прием при создании ряда развернутых метафорических образов:

Сегодня день
вбежал
второпях,
криком
тишь
порвав,

простреленным
легким
часто хрипя,
упал
и кончался,
кровав.
(«Хорошо», 1927)

Весть о покушении на Ленина эсерки Каплан откристаллизовалась в поэтическом видении Маяковского в сложный метафорический образ исходящего кровью дня, хрипящего простреленным ленинским легким. Далее от этой сложной гиперболизированной метафоры поэт переходит к рассказу о потрясшем его реальном факте: «Кровь по ступенькам стекала на пол...» и т. д. Локальная соотнесенность всей образности отрывка концентрирует впечатление, усиливая эмоциональность восприятия.

Увлечение локальным приемом пережил и Николай Тихонов в период формальных исканий, наступивший в его творчестве к середине 1920-х гг. В использовании локально соотнесенной образности убежденный «серапионовец» оказался едва ли не правовернее самих конструктивистов. Так, в поэме «Выра» (1927) ее главный герой, большевик Раков, в прошлом официант, председатель профсоюза служащих трактирного промысла, характеризуется исключительно образами, связанными с его давней ресторанной профессией: «Ушел, засел до солнца коротать / Часы в бумажной пене и окрошке. / К рассвету мысли начали катать / Какие-то невидимые крошки» и т. д.

Сельвинского, одержимого идеей своей литературной школы, сознательно подчинявшего буйный талант логически выработанным принципам, можно назвать конструктивистом «запрограммированным». В даровании Владимира Луговского конструктивистское начало как бы присутствовало стихийно.

«Он самый ортодоксальный и самый последовательный, он более четкий конструктивист, чем сам Сельвинский»[32], — писал Корнелий Зелинский, подчеркивая при этом, что поэтические приемы конструктивизма, т. е. организацию вещей смыслом — локальный принцип, смыслообусловленный троп и ритм удобнее всего изучать по книге Луговского «Мускул». «Луговского этому не научили. Он пришел с такой установкой, существовавшей объективно в самом характере видения им мира как логически заданной конструкции. Как ни парадоксально, и в этом был своеобразный романтизм»[33], — развивал ту же мысль уже в 1960-е гг. критик В. Огнев.

Рассудочность, едва заметная в «Сполохах» (1926), первой книге поэта, становится доминантой «Мускула» (1929), сборника стихов, создававшегося в период пребывания его автора в ЛЦК. Лирический герой сборника — представитель конструктивистской молодежи, рационалист, крепко держащий «руль конструкции, ритма, строфики». Жизнь героя, работа, творчество строго регламентированы:

Шестнадцать часов для труда!
Восемь для сна!
Ноль — свободных! —

декларирует поэт, видящий свою задачу в том, чтобы «строить стихи как можно просторней и суше».

Волеизъявление в духе Гастева — «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять» — обнаруживает не только романтический пафос самоотречения, жертвы, свойственный эпохе 1920-х гг., но и чисто конструктивистскую склонность к логизированию, стремление к «максимальной эксплуатации темы», к мобилизации всех идейных и художественных ресурсов.

«...Среди конструктивистов я творчески росла. Там я училась работать — драгоценнейшее свойство, без которого даже самый бесспорный талант — только огромное крыло без туловища...»[34] — признавалась Вера Инбер. Для нее конструктивизм стал не только литературной средой, но и лабораторией творчества. Раздел «лаборатория» присутствовал в каждом конструктивистском сборнике, демонстрируя экспериментальные достижения группы. В соответствии с платформой группы, старательно овладевала Инбер конструктивистской поэтикой («Восток и мы» (1924), «Пески истории» (1926), «Уголь» (1927))

Покамест ссыхалась земная кора
Горбатыми складками гор и долин
И перемещались моря,
Леса уходили в морские нутра
И смолы, под страшным давленьем глубин,
Сжимались в куски янтаря, —

так в стихотворении «Уголь» воспроизводит поэтесса процесс рождения энергии и света — от «хаоса кольцеобразных паров» эпохи «палеозойской росы» до момента, когда «уголь в моторах гудит тяжело» «на светлой и теплой земле».

«Стихотворение "Уголь черный", — поясняла Инбер, — является первой главой поэмы "Уголь". Эта поэма задумана мною в четырех частях: 1-я часть "Уголь черный", 2-я "Уголь белый" (вода), 3-я "Уголь синий" (воздух) и "Уголь золотой" (солнечная энергия). Метрика первой главы построена в соответствии с архаическим пейзажем. Я предполагаю ритмику следующих глав тоже локализовать в соответствии с тематикой. Таким образом, каждая отдельная глава будет представлять из себя вполне конструктивно замкнутое целое, а все вместе будет моей первой работой в эпическом плане»[35] — так комментировала поэтесса свой конструктивистский замысел, не получивший, однако, реализации. Далее первой главы работа не продвинулась.

Более удачно велась поощряемая Сельвинским обработка жаргонов: блатных и профессиональных. Блестяще имитировала Инбер примитивно-

проникновенную речь Васьки-Свиста, речения постового милиционера и тюремного врача, сохраняя при этом свою неповторимую ироническую интонацию.

Вот начало «романа» Васьки-Свиста с погубившим его «картузиком» на голове уличной красотки — современники вспоминали, как рыжеволосая, миниатюрная Вера Инбер читала, буквально *наступая* на зал с самой кромки эстрады, вызывая бурное восхищение:

Васька-Свист на вид хотя и прост,
Но он понимает людей,
Он берет рака за алый хвост
И как розу подносит ей.

Рвись, гитара, на тонкой ноте!
Васька-Свист, любовь тая:
— Отчего же, говорит, вы не пьете,
Гражданочка вы моя?

И вот за столиком уже двое.
Ах, ручка — живой магнит,
Ах, картузик, зачем он так ловко скроен,
Зачем он так крепко сшит.
(«Васька Свист в переплете», 1927)

Под воздействием творческих установок конструктивизма из поэзии Инбер уходят интимно-романтические мотивы, свойственные ее ранним книгам «Печальное вино» (1914), «Горькая услада» (1917), «Бренные слова» (1922). Появление новых мотивов, изменения в психологии и характере лирической героини, драпировавшейся в шелка дамской поэзии, утопавшей «во дни Октября / В словесном шитье и кройке», совпали с выходом первой «конструктивистской» книги Инбер «Цель и путь» (1925). Изящный инфантилизм, нарочитая «детскость» повествования о «мальчике с веснушками» или «Сороконожках» перебивались здесь тревожными нотами, интонацией человека, занятого поисками «места под солнцем», как назвала она свою автобиографическую повесть, отдельные главы которой печатались в конструктивистском сборнике «Бизнес».

Если для Сельвинского, Луговского, отчасти Багрицкого следование поэтике конструктивизма было органичным, соответствовало потенциалу их поэтического дарования, если Вера Инбер шла через конструктивизм к самобытной поэтической манере, то для большей части членов ЛЦК оно в значительной степени было данью групповой дисциплине. И вот уже Дир Туманный пишет свои тяготеющие к директиве поэмы, даже по признанию проконструктивистской критики — «неглубокие в художественном видении мира»[36], хотя и с по-конструктивистски четко разработанным сюжетом. А над обработкой говоров и жаргонов старательно корпит в «лабораториях стиха» конструктивистский молодняк.

Хау, хау, песец, ввасаный,
Белый песец, не красаный,
Попал в капкан, лакомыка,
Ы-ххх-а, жрал оленину,
Дурак, не стре-ля-ха, ха-ный[37], —

копирует звукопись ранних импровизаций Сельвинского Константин Митрейкин.

Овладеть «локальным приемом», «блеснуть» при случае «тактовиком» не составляло трудности поэту-профессионалу. Смысловая же «доминанта», одно из главных условий «мотивированного искусства», явно не давалась, растворяясь в формалистических поисках, в тщетном стремлении свести концы с концами.

Отказываясь от лефовского утилитаризма, конструктивисты утверждали искусство в его эстетической функции, отстаивая право и на «украшательские задачи». Безусловно, в этом была своя правда. Однако А. Лежнев справедливо замечал, что критика конструктивистами Лефа при верности отдельных положений, в целом несостоятельна, так как ведется с эстетских позиций, что художество у них переходит в эстетство, в «изощренное гурманство». Это эстетство, действительно, со всей большей определенностью прорезывается в творчестве Ильи Сельвинского во второй половине 1920-х гг., о чем ниже еще пойдет речь, а в последние годы существования конструктивизма буквально поражает так называемый «констромол», т. е. конструктивистский молодняк.

Горячо отстаивая догмы школы, сам глава конструктивистов внутренне, однако, не был уверен до конца в правильности своей идейно-эстетической позиции. Эти колебания и раздумья, спор с самим собой отразились в «Записках поэта» — стихотворной повести, вышедшей в свет в январе 1928 г. О близости Сельвинского к герою «Записок поэта» — Евгению Нею — свидетельствует хотя бы то, что поэтические опыты «уединенной личности», провинциального стихотворца-виртуоза, близки поэтической практике Сельвинского по своим формальным особенностям. «В них есть та-такая сумасшединка, которая, увы, / Уже испарилась из пу-пузырька поэзии»[38], — говорит Ней на одном из заседаний ЛЦК, пародийно описанном в «Записках поэта». Евгений Ней предстает в повести изобретателем «тактометра», знаменитого «тактовика», разработанного входившим в группу стиховедом А. Квятковским[39].

Часть современной Сельвинскому критики увидела в Нее портрет самого Сельвинского. Против такого отождествления он возражает в «Пушторге», в споре с будущими критиками романа. В трагедии «Командарм-2» (1928) он окончательно развенчивает Нея, сделав сборник его стихов настольной книгой провинциального ницшеанца лжекомандарма Оконного, политического авантюриста, посылающего сотни людей на бессмысленную смерть ради собственных амбиций. Заканчивается пьеса обращенным в зал мартирологом погибших при штурме — поднимается проблема ценности

отдельной человеческой жизни. Сельвинский здесь как бы отвечает на свой же вопрос, прозвучавший прежде в «Улялаевщине»: «Люди? Нет — масса, / Масса — через три "эС"».

В феврале 1929 г. вышел в свет последний сборник ЛЦК «Бизнес», начавший публикацию глав романа Сельвинского «Пушторг». Развитие сюжета определено трагедией Онисима Полуярова, крупного специалиста в области пушного промысла, директора акционерного общества «Пушторг». Председатель правления Пушторга — Христиан Мек, близорукий резонер, с большим партийным стажем, и партийный приспособленец карьерист Кроль доводят Полуярова до самоубийства.

«Проблема романа — молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов — "переходники"), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращения с рабоче-крестьянским блоком. Считая себя одним из представителей этой интеллигенции, я тем не менее старался не идеализировать ее, а по возможности объективно изобразить как светлые, так и больные стороны ее психологии»[40], — так определял смысл своего произведения сам Сельвинский.

«Пушторг» — произведение излюбленного конструктивистами эпического плана, первый советский роман в стихах — с лирическими отступлениями, с широким кругом действующих лиц и развернутыми характерами, с описанием технологии заготовки пушнины и введением в повествование обширного статистического материала: таблиц, схем, диаграмм.

Торжественно и печально, как прелюд к полуяровской теме с ее трагическим финалом, звучит Пролог, фольклорная основа которого позволяет аллегорически выразить ведущий мотив романа. В прологе с его удивительной звукописью ожили и заиграли подслушанные у людей Севера интонации, песенные зачины и припевки. Символичны словно вырезанные из кости северными умельцами фигуры бобра, зырянина, белого медведя. Ледовое безмолвие, серое море и охота за бобром. Зырянин выслеживает и убивает бобра, затем медведь так же настойчиво преследует зырянина и убивает с той же беспощадностью. Извечная круговерть жизни с ее биологическими законами переносится Сельвинским в социальную сферу. Не случайно в романе тонкой вязью орнамента то и дело возникают песенные заставки, оплакивающие бобра, в чем-то удивительно схожего с затравленным Онисимом Полуяровым.

В «Пушторге» нашла отражение апологетическая оценка конструктивистами технической интеллигенции, ее роли в социалистическом строительстве. «Она рычаг, ворот и блок, чтобы поднять страну на пролетарском канате», — готов повторять поэт вслед за главным героем романа Онисимом Полуяровым.

Полуяров — представитель разночинной интеллигенции, прошедший путь от якута-зверолова до всемирно известного ученого. Согласно конструктивистскому принципу локальности, т. е. смысловой соотнесенности всех элементов поэтики, Полуяров — крупнейший специалист-пушник — сам в чем-то напоминает породистого зверя: Сельвинский постоянно сравнивает героя то с беззаботным красавцем-бобром, то с затравленным тиг-

ром. И Полуяров, посвятивший жизнь выведению драгоценных пушных пород, загублен теми же, кто безжалостно истребляет десятки тысяч дорогих зверьков, нисколько не заботясь о будущем пушного промысла в России. Онисим Полуяров — фигура противоречивая. Он рыцарски честен и демонически горд, высокомерен, своенравен. Человек подчеркнуто аполитичный, но горячий патриот, он без раздумья закрывает своей грудью советского дипкурьера от вражеского выстрела при попытке ограбления дипломатической почты (в памяти современников жива была история убийства Теодора Нетте). Полуяров отказывается уехать за границу, несмотря на многочисленные приглашения европейских компаний. Он хочет служить своей родине, любит ее, но... без взаимности. Вот как характеризует Сельвинский отношения Полуярова со средой:

Интеллигенты его не любили...
За грубость, которой владел в изобилии.
Его недолюбливали и партийцы
За то, что держал себя, как патриций,
И был оскорбительно вежлив. Меж тем
Хоть он и носил под манжетой монисто —
Его уважали спецы и коммунисты
За каторжный труд и отказ от тантьем[41].

Индивидуализм Полуярова, духовное одиночество и интеллектуальное превосходство поэтизируются Сельвинским. Холеный «спец», одетый во все заграничное, он «чужой», масса не принимает его, выгоняя из рядов первомайской демонстрации.

Автор романа стремится доказать, что Полуяровы нужны Республике, без них не решить научно-технических проблем, не сохранить природу русского Севера. И приходит к пессимистическому выводу об их обреченности на поражение и гибель в окружении партспецов — невежд и приспособленцев.

Создавая «Пушторг», Сельвинский, уже оснащенный горьким историческим опытом, понимает, что претензии его «социальной прослойки» возглавить командные высоты в жизни страны потерпели крах, что массы, поднявшиеся к творчеству новых форм жизни, не отдают инициативы, не хотят строить социализм под предводительством «мальчиков» с Пречистенки, Сивцева Вражка и их учителей, старых «спецов». Возникла трагическая ситуация, которую хорошо определил русский интеллигент, кадровый офицер Алексей Турбин из «Белой гвардии» Михаила Булгакова: «Народ не с нами, народ против нас». Было необходимо время, для того чтобы завоевать доверие людей в совместном деле. Субъективная правда конструктивистов, безусловно хотевших «как лучше», в период острейшей классовой борьбы и классовой ненависти не была понята и принята массой. И если Маяковский признавался о постигнутом им счастье «каплей литься с массами», то Сельвинский этого счастья не разделял.

Илья Сельвинский
Середина 1920-х гг.
ОР ИМЛИ РАН

Эдуард Багрицкий. 1919
ОР ИМЛИ РАН

Владимир Луговской. 1932
ОР ИМЛИ РАН

Вера Инбер. 1920-е гг.
ОР ИМЛИ РАН

Да, отошли мои времена
«Цыганских рапсодий» и разных троек:
Черное человечье горе
Во весь горизонт качает меня[42].

Трагическая нота, столь явственно прозвучавшая в этом лирическом признании, не прерывается в романе, то затихает в глубине эпических наслоений, то прорывается наружу, как стон обиды и личной боли.

Социальный оптимизм «переходников» к концу 1920-х гг. стремительно сменялся разочарованием. «Исторические трудности, вставшие перед пятилеткой, казались ошибкой, гибельным результатом политики отталкивания интеллигенции»[43]. Масла в огонь подлили нападки на конструктивизм со стороны рапповской критики, объявившей его «политически вредным» течением, и особенно Маяковского. Когда в сентябре 1929 г. на пленуме правления РАПП развернулась полемика по вопросу о месте технической интеллигенции в индустриальном строительстве и конструктивист Б. Агапов сказал: «Не так давно приехал с Урала наш т. Луговской, и он нам рассказывал о том положении, какое существует на Урале в отношении технической интеллигенции. Даже молодые инженеры <...> держат себя не только в стороне, но держат себя крайне враждебно по отношению к рабочим, они подчеркивают своей технической фуражкой и разглаженными брючками свое “аристократическое положение”»[44], — Маяковский, отвечая Агапову, резко подчеркнул необходимость «срабатывания» интеллигенции и рабочих: «Вы указываете на отношение технической интеллигенции, что вот Луговской был на Урале и там интеллигенты ходят в технических фуражках. Третьего дня из Донбасса вернулся художник, он спускался в шахты не как художник, а как табельщик, чтобы его приняли за своего. Он видел, как послали рабочего заложить шесть динамитных шашек при проходе нового тоннеля. Рабочий, заложивший шашки, отошел и стоит с инженером. Первый взрыв, второй взрыв, третий, четвертый, пятый..., а шестого нет. Тот, кто заложил, обязан пойти и проверить. Но через каждую секунду может быть взрыв. И рабочий побледнел... Тогда инженер говорит: “Пойдем вместе” — и за минуту как им дойти, шашка взрывается. Это было сделано для того, чтобы показать настоящее отношение к делу. Почему вы не покажете нам такого инженера, а показываете омерзительного инженера?»[45].

На этом пленуме Маяковский громил конструктивизм жестко, безжалостно. А на чистосердечные признания членов ЛЦК отвечал злой издевкой: «Они забыли о том, что кроме революции есть класс, ведущий эту революцию. <...> Классовой ярости у них действительно нет, но были другие настроения, которые были вполне в плане революции»[46]. Спустя полгода он еще раз припечатает конструктивистов, и особенно Сельвинского, «во весь голос»: «Нет на прорву карантина — / Мандолинят из-под стен: / «Тара-тина, тара-тина, / т-эн-н...», — иронически вводя в текст строки из его «Цыганского вальса на гитаре»: И доносятся толи?ко стоны гита?оры / Таратина — таратина ton».

Глава Лефа подвергал сомнению само наличие конструктивизма как течения, члены которого в своем творчестве следуют программным его установкам: «...Что такое поэтический конструктивизм? Нам, знающим историю литературы, ясно, что сие — окрошка, что никакой веревкой <...> вы мне не свяжете Веру Инбер и Сельвинского. И сам теоретик Корнелий Зелинский, хвалящий Сельвинского, другого эпитета для Инбер не находит, кроме как "хрустальная ваза". "Дир Туманный" — это вещь действительно туманная. Что же мы в конце концов имеем? Одного поэта Сельвинского»[47].

Маяковский в пылу полемики, конечно же, заострил проблему, оставив в литературном конструктивизме «одного поэта Сельвинского». Однако глава ЛЦК, действительно, был единственным в своей литературной группе, кому удалось полностью подчинить свое творчество искусственно сконструированному стилю. Обращение к творчеству наиболее крупных поэтов-конструктивистов свидетельствует, что позиция каждого из них оказывалась шире групповых теорий, а само участие в ЛЦК сыграло различную и отнюдь не равноценную роль в их творческой биографии.

Тот же Луговской, молодой энтузиаст, «кентавр революции», как его назвал К. Зелинский, еще недавно — певец поколения «мастеров и инженеров, / Костистых механиков, очкастых врачей, / Сухих лаборантов», в сборнике «Страдания моих друзей» (М., 1930), появившемся в год выхода его автора из ЛЦК, с горькой иронией выносит свой приговор притязаниям литературного конструктивизма:

Друзья мои, друзья мои —
вы проспорили!
Вы проспорили все, чем нужно дорожить —
Мясо мускулов, смех, ощущение времени.
Вы пускали в ход перочинные ножи,
А нужен был штык,
чтобы кончить прения.

<...>

А когда эпоха, челюсти разъяв,
Начала рычать о своих секретах,
Вы стали метаться, мои друзья —
Инженеры, хозяйственники и поэты.

(«О друзьях», 1929)

Луговской, как и другие конструктивисты «второго призыва», в отличие от «отцов-основателей группы» в достаточной мере легко расставался с конструктивистским прошлым, не оставившим глубоких зарубок в сердце и творчестве. Представитель потомственной русской интеллигенции, он принял эпоху, открытую Октябрем, свое призвание видел в служении революции; конструктивизм же с его строгим дисциплинарным уставом, как ему казалось, мог быть полезным на службе созидаемому новому обществу. «Он делает длинное дело страны, / Он делает нужные вещи», — харак-

теризует Луговской своего героя в программном стихотворении «Делатель вещей» (1927), обращенном к другу, конструктивисту Борису Агапову.

В своем комментарии к этому стихотворению Агапов пишет: «Само стихотворение “Делатель вещей”, мне посвященное, как я думаю, имеет непосредственно ко мне лишь косвенное отношение. В то время, когда оно писалось, я еще никак не проявил печатно своего пристрастия к технике и промышленности, хотя Луговской и мог знать об этом увлечении. Лишь в 1930 году были напечатаны первые мои индустриальные очерки. Пожалуй, в группе конструктивистов Зелинский да я были наиболее выраженными техницистами, поклонниками всего индустриального... Два слова о самом стихотворении. У Луговского не было никакого научного, технического, производственного опыта. Пафос статистики, математики, рационализма был в нем наносным, как блатная тематика у Веры Инбер... В этом стихотворении действительно существует панегирик интеллигенции, что было для Луговского характерно. Он видел интеллигенцию в ореоле тех образов, которые обычны для его поэзии: сжатые челюсти, измученность и самоотверженность, противостояние урагану, отказ от комфорта, отказ от утонченности, героическая примитивизация своей культурности, жертвенность и готовность на все ради идеи, готовность даже не только умереть, но, что для интеллигента в тысячу раз ужаснее, — убивать. В этом был стиль, и в этом была если не поза, то позиция, которую приказал себе поэт»[48].

Пафосные стихи Луговского проникнуты напряженными ритмами эпохи, ее волевыми приказами:

Не плакать, не хныкать, не ныть, не бояться,
Но челюсти стиснуть до боли,
Но кровью печатать в сердцах прокламации
Сухой человеческой воле.
(«Делатель вещей»)

Такова железная программа действий героя, утверждаемая как этическая норма времени, вне зависимости от его принадлежности к той или иной литературной группе.

И тем не менее, пребывание в ЛЦК (конец 1926 — февраль 1930 гг.) усложнило отношения лирического героя Луговского с действительностью. В условиях резкой критики, которой оказался подвергнут конструктивизм, вдруг лишенный своего группового превосходства, идеологически приближенный к настроениям левой партийной оппозиции, земля, по которой еще недавно чеканил строевой шаг герой Луговского, уходит из-под его ног. Настроения растерянности нагнетались рапповской критикой, утверждавшей классовую неполноценность писателей непролетарского происхождения, так называемых «попутчиков».

«Панегирик интеллигенции», гордо прозвучавший в книге Луговского-конструктивиста «Мускул», сменяется в сборнике «Страдания моих друзей» мотивами покаяния, наивной готовностью к любой «перестройке», лишь бы быть кровным сыном, а не пасынком эпохи.

Забота о судьбах интеллигенции, размышления о ее роли в социалистическом строительстве, созидании новой нравственности и морали не только объединяли конструктивистов, но и обнаруживали подчас противоположные взгляды на проблему. В стремлении быть полезным герой Луговского далек от личных обид и претензий, согласен на любую работу в великом деле созидания нового мира. Ему не знаком снобизм Полуярова, постоянно чувствующего себя ущемленным. Достаточно напомнить стычку Полуярова с Кролем и Мэком, отказавшими ему в персональном автомобиле.

Луговской расходится с идеологами конструктивизма и в оценке технической интеллигенции, в понимании ее прав и обязанностей. Его герою оказывается чуждо представление о технической интеллигенции как той привилегированной прослойке, на которую в новом обществе должна быть сделана ставка. Претензии группы несовместимы, с точки зрения поэта, с суровой этикой Революции. С откровенной иронией относится он к той части культурспецовской интеллигенции, которой импонировали возможности новобуржуазного быта, открытого нэпом:

Я понимаю, что это пошлость —
Трезвая жизнь и одна жена.
Я сознаю, что проклятое прошлое
Красиво, как заграничный журнал.
Но мне не с руки таскаться по Арбату,
Путая девочек и счета,
Я делал для вас пятилетку,
ребята,
А это — настоящая красота.
(«Двухнедельный отпуск», 1930)

А между тем тот же Сельвинский яростно отстаивал в «Пушторге» право на эстетскую красивость:

Мне нравится кожаный чулок
Работник женотдела с наганом и ваксой,
Хотя у ней кепи уродлив и старящ,
Зато уж она настоящий товарищ
И с ней приятно залечь в лог,
О-бок отстреливаясь против банды,
Но — извините меня — целоваться
Предпочитаю с парой джазбанда,
<...>
Женщины Запада, вы, буржуазки
Глория Свенсон, Барбара ля-Мар!
Пока на кино хоть копейкой владею
Вас не отдам под колеса идеи.
<...>
Ведь лучше плетня резная ограда,
И выше раешника звонкий сонет —

Не притупляйте у пролетарьята
Жажды того, чего у нас нет.

В лирических отступлениях «Пушторга» запечатлена злая полемика с Маяковским, объявившим со страниц «Комсомольской правды» войну против «изячной жизни» («Письмо к любимой Молчанова, брошенной им...», «Даешь изячную жизнь», «Маруся отравилась», «Две культуры» и др). Луговской же в отношении к «изячной жизни» оказывается ближе к Маяковскому, чем к Сельвинскому. Контрасты будней социалистического строительства и нэпманского быта вызывают у его лирического героя, живущего в состоянии романтического подвига, то моменты депрессии, то «бешенство до тошноты»:

Я замотался, как лошадь на корде.
По-лошадиному ноздри раздув,
Я версты глотал на паршивом «Форде»
У гребней Урала, в лесном аду.

Все это затем, чтобы горечь водки
Перекосила мой жадный рот,
Все это затем, чтобы пес с бородкой
Мягкими лапами бил фокстрот.
(«Двухнедельный отпуск»)

Определив свое понимание прав и обязанностей интеллигенции, Луговской, тем не менее, готов полностью нести ответственность за ошибки конструктивистов за их увлечение техницизмом и американизмом, в котором подчас утрачивалось чувство национального.

«Слишком мы обрусели <...>, слишком вросли своей бородой в мужицкую землю, слишком обовшивели», — сетовал автор трактата «Конструктивизм и социализм»[49] К. Зелинский, ориентируя художественную интеллигенцию на достижения буржуазного Запада. Отвечая новым *западникам*, друзьям по группе, Луговской упрекает их в утрате национальной гордости, советует прислушаться и приглядеться к тому, что происходит у них на родине — «на Востоке», противопоставляя энтузиазм строителей новой жизни делячеству буржуазной Европы:

Вы стали бранить москвошвейные штаны,
И на Форда лить вежеталь восторга.
Вы увидели ночь,
а не день страны,
И не слышите,
что говорят на Востоке.
(«О друзьях»)

Отказ от притязаний конструктивизма и резкий крен в сторону теорий РАППа, третировавшего творческую интеллигенцию, отсутствие определен-

ной личной позиции в этом вопросе, вызывают у Луговского острое недовольство собой. Эта сумятица чувств проявилась, в частности, в заключительных строфах «Жестокого пробуждения» (1929):

Не я тебя предал,
                                        глухой и послушный
Дух русского снега и русской природы.
Не я тебя предал, не я тебя няньчил,
Не я тебя славил, стихом благородным: —
Будь проклят
                    После
                            нынче
                                    и раньше
Дух страшного снега и страшной природы!

Сам Луговской так пояснял контекст создания этого стихотворения: «Стихотворение “Жестокое пробуждение” было написано в то время, когда я, порывая с конструктивизмом, пересматривал для себя все старые общественные и личные ценности, в особенности же вопрос об интеллигенции.

“Жестокое пробуждение” — это прощание с прошлым, прощание с любимой женщиной, в образе которой сквозят черты России...

Но прощание с любимой женщиной завершается строками, проклинающими любимый русский снег и любимую природу, ибо автор в ныне давно отброшенном им “жертвенном экстазе” так понимал творческий, безоговорочный переход к революции»[50].

Ты строишь, кладешь и возводишь,
                                        ты гонишь в ночь поезда,
На каждое честное слово
                                        ты мне отвечаешь — «Да!»
Прости меня за ошибки —
                                        судьба их назад берет. —
Возьми меня в переделку
                                        и двинь, грохоча, вперед.
Я плоть от твоей плоти
                                        и кость от твоей кости.
И если я много напутал, —
                                        ты тоже меня прости, —

так в стихотворении «Письмо к республике от моего друга» (1929) обращается поэт к своей стране. Ежедневно совершаемым, *чернорабочим* подвигом его герой стремится искупить существующую в его представлении «классовую вину».

Движение *от конструктивизма* ощутимо на рубеже 1920-х —1930-х гг. и у Багрицкого, хотя конструктивистская критика, подчеркивая в творчестве поэта «нотки душевного бездорожья», «трагедийности», «социальной неустроенности», объявляла его наиболее характерным представителем «переход-

ников» в поэзии, называя стихотворение «От черного хлеба и верной жены...» (1926), написанное незадолго до вступления в ЛЦК и озаглавленное в рукописи «Мы», чуть ли не программным. Героев Багрицкого 1930-х гг. ведет и вдохновляет идея романтической жертвенности, и его «победители» ближе подвижникам Луговского, нежели «переходникам» Сельвинского с их индивидуалистической бравадой и стремлением к «изячной жизни».

Достаточно сопоставить антинэпманскую, причудливо-фантастическую поэму Багрицкого «Трактир-2» (1926), исполненную романтического презрения к благостной сытости, и несколько прямолинейные в своей непримиримой ненависти к новым мещанам стихи Луговского с лирическими отступлениями «Пушторга», чтобы представить всю несовместимость позиций мэтра конструктивизма и двух других представителей группы.

Постепенно отходит от конструктивизма и Вера Инбер. Еще в 1928 г. В. Никонов заметил, что «стихи ее лишь добросовестно кокетничают с конструктивизмом»[51]. К концу 1920-х гг., организационно оставаясь в группе, Инбер с неизменным изяществом и завидной твердостью занимает позицию, во многом противостоящую теоретическим установкам ЛЦК.

Ее, несколько лет прожившую в Европе, связанную с Парижем личной судьбой, первой книгой стихов «Печальное вино», в 1924 г. совершившую поездку по городам Европы уже в качестве советской журналистки, Корнелий Зелинский называл «европеянкой», пытаясь доказать органичность ее вхождения в литературный конструктивизм интересом к зарубежной теме. Действительно, тема двух миров оказалась для писательницы тем жизненным материалом, в познании и освоении которого решались для нее животрепещущие вопросы времени, складывался характер лирической героини. Однако в своем стремлении соотнести творчество входящих в ЛЦК с групповыми нормативами Зелинский упускал из виду, что именно в очерке о загранице проявилось расхождение Инбер с теоретическими установками своей литературной группы. Увидев в бесконечно дорогом еще по юношеским воспоминаниям старом Париже Америку, Инбер отнюдь не была склонна умиляться «американизму», как ее сотоварищ по группе, уверявший, что в Париже писательница «услышала прекрасную музыку человеческого конструктивизма, победы человека над природой»[52]. С грустью наблюдает она, как под напором американской экспансии старая добрая Франция утрачивает свой национальный облик, американизируется, все резче обнажая полюсы богатства и нищеты. С нарочитой грубоватостью отвергает мораль процветающего дельца — «изысканного продукта Европы».

В стихотворении «Европейский конфликт», написанном Верой Инбер в том же 1929 г., когда Маяковский создавал «Письмо Татьяне Яковлевой», лирическая героиня осуждает еще недавно любимого человека за то, что он променял «бурную весну своей родины», ставшую «весной человечества», «на весну немецкую, нежную весну»:

С ласковыми взорами
В холе, да в тепле

Долго жить нездорово
На чужой земле.

В своих поисках «места под солнцем» (так озаглавлена лирическая повесть Инбер о путях интеллигенции в революции) поэтесса, подобно Луговскому, полемически отказывает «своей социальной прослойке» в той исторической избранности, которой Сельвинский наделял «переходников». Искусно имитируя конструктивистскую *деловую* терминологию, Инбер в свойственной ей шутливой манере так *конструирует* свое прошлое:

Если бы можно было, то я
Перекроила бы наново
Многие дни своего бытия
Закономерно и планово.
Чтоб раз навсегда пробиться сквозь это
Напластование фактов,
Я бы дала объявление в газету,
Если б позволил редактор:
«Меняю уютное, светлое, теплое
Гармоничное прошлое с ванной —
На тесный подвал с золотушными стеклами,
На соседство гармоники пьяной».
Меняю. Душевною болью плачу.
Но каждый, конечно, в ответ: «Не хочу».
(«Вполголоса», 1932)

Литературный центр конструктивистов несколько лет объединял большую группу творческой интеллигенции — писателей, ученых, деятелей кино, не просто желавших сотрудничать с Советской властью, но и претендовавших на командные роли в экономических и культурных процессах, развернувшихся в стране. Это были упорные и терпеливые поиски своего места в новой России, права «по-своему любить свою Республику». Любовь эта осталась безответной, искренние, хотя и претенциозные, намерения не были поняты и приняты.

Пребывание в конструктивизме было и формой литературного быта, и школой учебы мастерству, и причиной деформации творческих индивидуальностей в угоду надуманным теориям и схемам.

По разному, но в целом благополучно сложилась жизнь большинства членов ЛЦК, нашедших себя в творческой жизни после роспуска литературных групп и создания единого Союза писателей СССР. Прессинга критики не выдержал лишь один, молодой «констромолец» Митрейкин, навсегда «припечатанный» Маяковским в первом вступлении в «Поэму о пятилетке» и покончивший жизнь самоубийством. «Кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки, / кто их к черту разберет». Кудрявая шевелюра Константина Митрейкина, подсказавшая Маяковскому сатирический образ, запечатлена на его надгробии на Ваганьковском кладбище Москвы. Куд-

рейко тихо прожил свои семьдесят лет, издал несколько сборников стихов, много переводил.

Сколь ни парадоксально, но ни один из конструктивистов не пострадал в годы большого террора, хотя в 1920-е гг. их называли политически вредной и прямо контрреволюционной организацией, а Вера Михайловна Инбер, урожденная Шпенцер, являлась ближайшей родственницей Л.Д. Троцкого. Однако борьба за выживание была жестокой, о чем свидетельствуют хотя бы иронические слова теоретика группы, известного критика и историка советской многонациональной литературы Корнелия Люциановича Зелинского: «...конструктивист 20-х годов, трус 30-х годов, космополит 40-х, конформист 50-х, все еще живой в шестидесятые»[53].

По-настоящему трагически воспринял крушение конструктивизма его бессменный лидер Илья Сельвинский, которому пришлось до конца жизни каяться в ошибках молодости.

Я испытал и славу и бесславье,
Я пережил и войны и любовь —

писал он в «Сонете» 1958 г.

Природный талант Сельвинского был грандиозен. Поэт был исключительно работоспособен и оставил огромное творческое наследие из стихов, драматургии, трактатов по стихосложению, мемуаров. Фантастична сама его биография — цирковой борец-тяжеловес, охотник и зверолов, исследователь фауны Крайнего Севера, электросварщик на московском заводе электроламп, участник легендарной экспедиции «Челюскин», друг полярного исследователя Отто Юльевича Шмидта, участник Великой Отечественной войны, человек, одержимый жаждой любви и преданностью поэзии.

Любовь, природа, морская стихия объединены в лирике Сельвинского и становятся силой, поистине необоримой. Его любовную лирику обвиняли в биологизме за стремление приблизиться к истокам чувственности, где человек, не утрачивая того, что ему дано званием homo sapiens, проникает в мир ощущения тех, кого называют «братьями меньшими», понимает и их ликование, и их звериную тоску. Его нерпа плывет по лунному морю на музыку, которой ее приманивает охотник, и оказывается его добычей. Смертельно раненый уссурийский тигр находит в себе силы уйти от ранившего его преследователя. Он тяжело, но гордо ступает в лучах солнца по зеленой сочной траве, держа путь вглубь таежной чащи, как алую ленту через плечо, неся струящуюся кровь.

В послевоенные десятилетия Сельвинский много пишет и много печатается, его монументальные исторические пьесы идут на театрах. Он готовит и издает многотомное собрание сочинений, внимательно вчитывается в тексты, перерабатывает их, избавляя от конструктивистских изысков, подвергает строгой политической цензуре. В результате первопечатные тексты и поздние, переработанные, резко отличаются, и отнюдь не в лучшую сторону. В новой редакции «Улялаевщина» утрачивает свою природную самобытность, «Пушторг» теряет полемическую остроту, следы литератур-

ной борьбы 1920-х гг. И для того, чтобы окунуться в атмосферу литературной жизни тех лет, понять уникальность феномена Сельвинского, надо обращаться к первым изданиям его книг, давно ставшим библиографической редкостью.

Два других знаменитых члена ЛЦК Эдуард Багрицкий и Владимир Луговской вошли в историю литературы не как конструктивисты, но как поэты романтической школы, какое-то время связанные групповым братством конструктивизма.

Очень точно ценность пребывания в литературном центре конструктивистов, определила, апеллируя к собственному творческому опыту, Вера Инбер:

«Конструктивисты!.. Конструктивизм!.. Все это уже так далеко, что об этом можно говорить уже спокойно. Лично для меня конструктивисты были моей первой литературной группой и вообще первой литературной средой.

Я снова переселилась в Москву в апреле 1922 года.

Как горька была мне эта весна!

Я не писала уже очень давно. Я растеряла все: темы, умение, рабочий нерв. Я почти физически ощущала жесткость, неподатливость враждебность слов, которыми надо было писать стихи. <...> Я утратила чувство языка. И, главное, чувство своего времени. <...>

Да не подумает кто-нибудь, что я хочу задним числом стереть со штрафной доски все наши, и в частности мои, ошибки. Но ведь то, что я пишу сейчас, — это пятнадцать лет моей литературной жизни. А много ли найдется безошибочных жизней?»[54]

Примечания

[1] *Никонов Влад.* Статьи о конструктивизме. Ульяновск, 1928. С. 15.

[2] Мена всех: Конструктивисты-поэты. М., 1924. С. 29.

[3] Там же. С. 44.

[4] *Сельвинский И.* Конструктивисты за год // Известия ЛЦК, август 1925 г. Приложение к книге: Госплан литературы. Сборник литературного центра конструктивистов». М.; Л., 1925.

[5] *Зелинский К.* Конструктивизм и поэзия // Мена всех. С. 28.

[6] Информационное сообщение группы конструктивистов-поэтов литорганизациям о задачах группы // РГАЛИ, ф. 1095, оп. 1, ед. хр. 1.

[7] *Ган А.* Конструктивисты. Тверь, 1922. С. 49–50.

[8] Вещь. Берлин, 1922. № 1–2 (март—апрель). С. 2.

[9] *Тимофеев Л.* Бизнес <рец.> // Октябрь. 1929. Кн. 3. С. 178.

[10] *Берлин И.* Встречи с русскими писателями 1945 и 1956 // Анна Ахматова: pro et contra. Антология. Т. 2. СПб., 2005. С. 491.

[11] *Зелинский К.* Кентавр революции // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М.; Л., 1929. С. 286.

[12] Леф. 1925. № 3(7). С. 143.

[13] Знаем (Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов) // Мена всех. С. 9.

[14] *Гастев А.* Народная выправка // Правда. 1922. 9 июня.

[15] *Инбер В.* Нас семеро // Известия ЛЦК. Приложение к книге «Госплан литературы».

[16] *Коган П.* Поэзия (1917–1927) // Красная новь. 1927. № 11. С. 201.

[17] *Зелинский К.* Госплан литературы // Госплан литературы. С. 38.

[18] Там же. С. 17.

[19] *Сельвинский И.* Улялаевщина. М.: Круг, 1927. С. 20. Далее все цитаты из «Улялаевщины» приводятся по этому изданию.

[20] *Зелинский К.* Павел Васильев // *Васильев П.* Избранные стихотворения и поэмы. М., 1957. С. 15.

[21] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 30. М., 1956. С. 442.

[22] *Коган П.С.* Поэзия (1917–1927) // Красная новь. 1927. Кн. 11. С. 199.

[23] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 12. М., 1959. С. 280.

[24] «Истории было угодно, чтобы социальная революция совершилась впервые именно в России. Среди ее степей и бездорожья, среди ее кромешной тьмы, ее тухлых овчин, перин и блинов, над юродивой вшивой ее былью разразилась историческая гроза. Над ее просторами впервые пошли бури и над ней разразилась первая молния, предвестие аккумулированных историей сил, озарив "разумом" ее действительность. Эти просторы, это бездорожье, эта юродивая быль, эта страшная быль России — вся "Улялаевщина"» (*Зелинский К.* Поэзия как смысл. С. 233).

[25] *Перцов В.* О чем говорит литературная карта // Вопросы литературы. 1961. № 9. С. 60.

[26] *Трощенко Е.* Как писалась «Дума про Опанаса» // Эдуард Багрицкий. Альманах. М., 1936. С. 273.

[27] *Паустовский К.* Книга скитаний // Новый мир. 1963. № 10. С. 97.

[28] *Багрицкий Э.* Записки писателя // Октябрь. 1929. Кн 4. С. 178.

[29] Новый мир. 1927. № 2. С. 198.

[30] *Зелинский К.* Переходник // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М., 1929. С. 272.

[31] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 409.

[32] *Зелинский К.* Кентавр революции // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. Поэзия как смысл. С. 293.

[33] *Огнев В.* В.А. Луговской // *Луговской В.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 14.

[34] *Инбер В.* Эти пятнадцать лет // *Инбер В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1960. С. 25.

[35] *Инбер В.* <Примечание к публикации стихотворения «Уголь черный»> // Госплан литературы. С. 96.

[36] *Селивановский А.* В литературных боях. М., 1966. С. 490.

[37] *Митрейкин К.* Я разбиваю себя. М., 1931. С. 49.

[38] *Сельвинский И.* Записки поэта. М.; Л., 1928. С. 36.

[39] См. об этом в работе Сельвинского «Моя поэтика» (раздел «Тактовый стих»): *Сельвинский И.* Студия стиха. М., 1962. С. 59–92.

[40] Читатель и писатель. 1928. № 3. 1 февраля. С. 4.

[41] *Сельвинский И.* Пушторг. Роман. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 27. Далее цитаты из «Пушторга» приводятся по этому изданию. Тантьема — премиальные вознаграждения сверх зарплаты, выплачиваемые в годы НЭПа руководителям трестов и предприятий из чистой прибыли.

[42] *Сельвинский И.* Пушторг. С. 75.

[43] *Селивановский А.* В литературных боях. С. 483.

[44] Цит. по: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 667.

[45] Там же. С. 386.

[46] Стенографический отчет Второго расширенного пленума правления РАПП // Отдел рукописей ИМЛИ, ф. 40, оп. 1, д. 73.

[47] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 390–391.

[48] Из письма к Н. Банк от 21 ноября 1964. Цит. по: *Луговской В.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 598.

[49] Бизнес. Сб. литературного центра конструктивистов. М., 1929. С. 46.

[50] *Луговской В.* О моих ошибках // Знамя. 1937. № 6. С. 281.

[51] *Никонов В.* Статьи о конструктивизме. С. 43.

[52] На литературном посту. 1928. № 11–12. С. 77.

[53] Из личной беседы К. Зелинского с автором этой статьи.

[54] *Инбер В.* Эти пятнадцать лет // *Инбер В.* Собр. соч. Т. 4. С. 21–22, 24.

КРАТКАЯ ХРОНИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНСТРУКТИВИСТОВ

1922, весна — Создана первоначальная ячейка литературного конструктивизма в лице К. Зелинского, И. Сельвинского, А. Чичерина.

1923, конец марта — Создана и напечатана декларация группы поэтов-конструктивистов «Знаем. Клятвенная конструкция (Декларация конструктивистов-поэтов)», подписанная А. Чичериным и И. Сельвинским. К. Зелинский из-за расхождения во взглядах на конструктивизм с А. Чичериным своей подписи под документом не ставит. В декларации было заявлено: «Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированного в предустановленном месте конструкции. <...> Конструктивизм, как абсолютно творческая школа, утверждает универсальность поэтической техники: если современные школы порознь вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя И говорим: И — звук, И ритм, И образ, И заумь. И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции».

1924, 12 февраля — Вышел сборник конструктивистов «Мена всех» с публикацией декларации «Знаем (клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов)», подписанной А. Чичериным, И. Сельвинским и К.Зелинским, который присоединяется к платформе «Знаем» после смягчения некоторых формулировок. Идеологи течения утверждали: «Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированное (сведенное в фокус) в предустановленном месте конструкции. Принцип конструктивного распределения материала — максимальная нагрузка потребности на единицу его, т. е. — коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все. <...> Мастера всех веков предчувствовали конструктивизм и только Мы осознали его как локализацию материала».

1924, весна — Сближение И. Сельвинского и К. Зелинского и все большее их расхождение с А.Н. Чичериным. К конструктивистам примыкает В. Инбер.

1924, август — Литературный центр конструктивистов (ЛЦК) выступил с декларацией, подписанной И. Сельвинским, К. Зелинским, В. Инбер, Б. Ага-

повым, Е. Габриловичем, Д. Туманным. Из декларации: «Характер современной производственной техники, убыстренной, экономичной и емкой — влияет и на способы идеологических представлений, подчиняя все культурные процессы этим внутренним формально-организационным требованиям. Выражением этого повышенного внимания к технико-организационным вопросам и является *конструктивизм.* <...> Конструктивисты считают необходимым в своем поэтическом творчестве отражать революционную современность, как тематически, *так и в ее технических требованиях*» (Леф. 1925. № 3. С. 142–143).

1924, декабрь — МАПП и «Литературный центр конструктивистов» заключили соглашение о совместной борьбе против всех реакционных и «мнимо-попутнических» групп, было выражено пожелание избегать взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссий и деловой товарищеской критики» (Октябрь. № 4. С. 220).

1925 — В № 3 журнала «ЛЕФ» опубликована «Декларация конструктивистов. Основные положения конструктивизма». В журнале «Красная новь» (№ 3) опубликованы фрагменты поэмы И. Сельвинского «Улялаевщина» с кратким комментарием К. Зелинского, где говорится о Сельвинском как о «классическом» конструктивисте и коротко обозначаются основные принципы конструктивистской поэтики, прежде всего «локальный прием». В ЛЦК входит А. Квятковский.

1925, 14 июля — ЛЦК становится одним из учредителей первой Федерации советских писателей (наряду с ВАПП и Всероссийским союзом крестьянских писателей).

1925, август — Выходит второй сборник Литературного центра конструктивистов «Госплан литературы» (под редакцией К. Зелинского и И. Сельвинского).

1926 — Печатается теоретический труд А.Н. Чичерина, в котором тот излагает собственный взгляд на конструктивизм: *Чичерин А.И.* Кан-Фун. Декларация. М.: Московский цех поэтов; в ЛЦК входит В. Луговской.

1927 — В издательстве «Круг» выходит отдельным изданием поэма И. Сельвинского «Улялаевщина». К ЛЦК присоединяется Э. Багрицкий.

1928 — В Ульяновске выходит книга В. Никонова «Статьи о конструктивизме». К ЛЦК присоединяются В. Асмус, Н. Огнев, Н. Ушаков.

1928, 14 января — В Доме печати состоялся вечер группы конструктивистов. С сообщением о целях и задачах группы выступила В. Инбер (На литературном посту. 1928. № 2. С. 77).

1929, февраль — Вышел третий сборник Литературного центра конструктивистов «Бизнес» (под редакцией К. Зелинского и И. Сельвинского).

1929, апрель — В апрельском номере журнала «Печать и революция» напечатана статья Сергея Малахова «Теория конструктивистов» с критикой сборника «Бизнес».

1929, май — В майских номерах журнала «На литературном посту» (№ 9, 10) напечатана статья И. Вардина «Идеологическая платформа конструктивизма».

1929, июль — В издательстве «Федерация» вышла программная «книга о конструктивизме» К. Зелинского «Поэзия как смысл».

1929, 18 ноября — «Литературная газета» опубликовала «Открытое письмо украинским конструктивистам-спиралистам» К. Зелинского, выступившего от имени ЛЦК против изданного ими сборника «Авангард 3», где «основным идеологическим вопросам едва уделено место на обложке, в то время когда почти весь материал посвящен или "половым вопросам", или саморекламе, или шумной полемике».

1930, 9 февраля — На Первой областной конференции МАПП К. Зелинский от имени Литературного центра конструктивистов выступил с заявлением, в котором конструктивисты признавали допущенные ими литературно-политические ошибки, прося использовать их силы и знания на работе в МАПП. Конференция приняла предложение конструктивистов и конкретное разрешение вопроса об использовании возможностей группы поручила правлению МАПП. Там же большинством голосов Э. Багрицкий и В. Луговской были приняты в члены МАПП (см.: Литературная газета. 1930. 10 февраля).

1930, до 14 апреля — Произошла реорганизация группы конструктивистов и создано литературно-общественное объединение «Бригада М. 1» (Московская первая), в которую вошли Б. Агапов, К. Зелинский, В. Инбер, И. Сельвинский и др. (см.: Литературная газета. 1930. 14 апреля).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ГЛАВНЫХ УЧАСТНИКОВ ЛЦК, БИБЛИОГРАФИЯ

Илья (Карл) Сельвинский

1899, 12(24) октября — В Симферополе в семье меховщика родился поэт, драматург, прозаик Илья Сельвинский.

После революции 1905, сопровождавшейся еврейскими погромами, мать увезла его и дочерей в Константинополь, где Сельвинский учился во французской и арабской школах. После возвращения семьи в Крым поступил в городское училище, затем в гимназию. Летом плавал на рыбацких шхунах юнгой.

1918 — Ездит с труппой бродячего мюзик-холла «Гротеск». После оккупации Украины германской армией, начавшей наступление на Крым, бросает театр и присоединяется к красноармейскому отряду. Участвует в боях под Перекопом, где получает ранение. Летом возвращается домой. Осенью снова оказывается за партой в 8 классе.

1919 — Весной уезжает в Севастополь. Осенью поступил в Таврический университет на медицинский факультет, но занятий не посещает, слушая лекции для филологов по философии и истории литературы. Работает натурщиком, репортером газеты «Крымская почта», грузчиком, инструктором по плаванию, выступает в цирке шапито как борец, работает на винограднике, водокачем и пр.

1920 — Крым переходит в руки большевиков. Сельвинский возвращается к учебе в университете. Пишет «корону сонетов» «Юность».

1921 — Переезжает в Москву, переводится в 1-й Московский университет на факультет общественных наук.

1923 — Закончил университет. Весной на литературной олимпиаде в Политехническом музее объявлен королем поэтов.

1923—1930 — Возглавляет Литературный центр конструктивистов (ЛЦК).

1922—1926 — Работает в Центрсоюзе: сначала заведующим зарайским перо-пуховым заводом, затем — разъездным инструктором по экспорту пушнины. Во время поездок собирает материал для «Улялаевщины».

1926 — Выходит первый поэтический сборник Сельвинского «Рекорды».

1927 — Поэма «Улялаевщина» выходит отдельным изданием в издательстве «Круг».

С 1928 — С перерывами преподает теорию стиха на Высших литературных курсах.

1929 — Едет инструктором по пушнине в Киргизию.

1929, июль — Премьера трагедии «Командарм-2» в театре Мейерхольда, гастролировавшем в Харькове.

1930—1932 — Работает сварщиком на Московском Электрозаводе, изучая технологию производства, уполномоченным Союзпушнины на Камчатке, где изучает быт малых народностей крайнего Севера.

1931 — Пишет философско-фантастическую пьесу «Пао-Пао».

1933 — В качестве корреспондента «Правды» участвует в походе ледохода «Челюскин» в арктической экспедиции О.Ю. Шмидта. По впечатлениям похода была написана эпопея «Челюскиниана» и роман «Арктика». Пишет пьесу «Умка — Белый Медведь».

1930-е — Ведет кружок начинающих поэтов при Гослитиздате.

1934, 29 августа — Выступает на Первом съезде советских писателей, говорит о проблемах поэтики русской классической и современной литературы.

1935, конец ноября — Вместе с группой советских поэтов (А. Безыменский, С. Кирсанов, В. Луговской) выезжает за границу.

1936, 4 января — Вместе с С Кирсановым, В. Луговским, И. Эренбургом принимает участие в фестивале поэзии в Париже.

1937 — Пишет трагедию «Рыцарь Иоанн» об Иване Болотникове.

1938 — Начинает вести поэтические семинары в Литературном институте им. А.М. Горького (будет вести их в течение двадцати лет).

1940 — Пишет трагедию «Бабек» об Азербайджане IX в.

1941—1945 — В годы Великой Отечественной войны — на Крымском, Кавказском и Втором Прибалтийском фронтах. Начинает работу над драматической трилогией «Россия», пишет первую драму: «Ливонская война» (1941—1944).

1947 — Работает над трагедией «Читая Фауста».

1949 — Вторая часть трилогии «Россия»: «От Полтавы до Гангута».

1957 — Третья часть трилогии «Россия»: «Большой Кирилл».

1962 — Работает над пьесой «Человек выше своей судьбы» о последних днях жизни В.И. Ленина. В издательстве «Советский писатель» выходит книга «Студия стиха».

1966 — В журнале «Октябрь» (№ 6—7) печатается автобиографический роман «О, юность моя!»

1968, 22 марта — Илья Сельвинский умирает в Москве.

Сочинения И. Сельвинского

Конструктивисты за год // Известия ЛЦК, август 1925. Приложение к книге «Госплан литературы. Сборник литературного центра конструктивистов» (ЛЦК). М.: Круг, 1925.
Рекорды. Стихи. М.: Узел, 1926.
Поэзия а-жур // Жизнь искусства. 1929. № 46.
Улялаевщина. Эпопея. М.: Круг, 1927; 2-е изд. испр. и доп.: М.: ГИЗ, 1930.
Записки поэта. Повесть М; Л.: Госиздат, 1928.
Пушторг. Роман [в стихах]. М.; Л.: Госиздат, 1929; 2-е изд.: 1931.
Ранний Сельвинский. М.; Л.: Госиздат, 1929.
Командарм-2. М.; Л.: Госиздат, 1930.
Рекорды. Стихи и новеллы. М.; Л.: ОГИЗ, 1931.
Пао-Пао: Пьеса в стихах. М.: Советская литература, 1933.
Умка — белый медведь. М.: Художественная литература, 1935 (то же: М.: Гослитиздат, 1935).
Декларация прав. М.: Советская литература, 1933.
Избранные стихи / Вступ. ст. *О. Резника.* М.: ГИХЛ, 1934 (Библиотека современных поэтов).
Рыцарь Иоанн. Трагедия в 5-ти актах. М.: Гослитиздат, 1939.
Студия стиха. М.: Советский писатель, 1962.
Собрание сочинений: В 6 т. / Вступ. ст. и примеч. *О. Резника.* М.: Художественная литература, 1971.
Избранные произведения / Сост. *И.Л. Михайлова*; Вступ. ст. *З.С. Кедриной*; Подгот. текста и примеч. *И.Л. Михайлова и Н.Г. Захаренко.* Л.: Советский писатель, 1972 (Большая библиотека поэта).
Я буду говорить о стихах. Стихи. Воспоминания. Студия стиха / Сост. и вступ. ст. *А. Михайлова.* М.: Советский писатель, 1973.
Избранные произведения: В 2 т. / Сост. *Ц. Воскресенской*; Вступ. ст. *Л. Озерова.* М.: Художественная литература, 1989.
Из пепла, из поэм, из сновидений: Илья Сельвинский. М.: Время, 2004 (Поэтическая библиотека).

Литература об И. Сельвинском

Лежнев А. Илья Сельвинский и конструктивизм // Печать и революция. 1927. Кн. 1.
Лежнев А. И. Сельвинский // *Лежнев А.* Литературные будни. М.: Федерация, 1929.
Зелинский К. Философия «Улялаевщины» // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М.; Л.: Федерация, 1929.
Коваленко С. Маяковский и поэты конструктивисты // Маяковский и советская литература: Статьи. Публикации. Материалы и сообщения. М.: Наука, 1964.
Szymak J. Twórczość Ilji Sielwinskiego na tle teorii konstruktywizmu (1915–1930). Wrocław, 1965 (Polska akad. nauk. Oddział w Krakowie. Prace Komisji słowianoznawstwa. № 8).

Селивановский А. Илья Сельвинский // *Селивановский А.* В литературных боях. М.: Советский писатель, 1963.
Резник О. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. М.: Советский писатель, 1967 (другие издания: М., 1977; М., 1981).
О Сельвинском: Воспоминания / Сост. *Ц.А. Воскресенская, И.П. Сиротинская.* М.: Советский писатель, 1982.
Резник О. Экраны памяти: Воспоминания... М.: Советский писатель, 1985.
Карпов А.С. Русская советская поэма. 1917–1941. М.: Художественная литература, 1989.
Коваленко С.А. Рождение нового эпоса // *Коваленко С.А.* Художественный мир советской поэмы: Динамика жанра. М.: Наука, 1989.
Крымские Пенаты: Альманах литературных музеев Крыма. Симферополь, 1996. № 2 (Тематический выпуск к 100-летию со дня рождения И. Сельвинского).
Вестник Крымских чтений И.Л. Сельвинского. Симферополь: Крымский архив, 2002 (серия приложений к журналу «Филологические студии»).
И. Сельвинский (Сост. *Т.В. Котовой* при участии *Д.Б. Азиатцева*) // Русские писатели. Поэты (Советский период). Биобиблиографический указатель. Т. 23. СПб.: Российская национальная библиотека, 2000.

Эдуард Багрицкий — см. в статье «Эдуард Багрицкий»

Владимир Александрович Луговской

1901, 18 июня (1 июля) — В Москве, в семье учителя-словесника родился поэт Владимир Луговской. Отец, Александр Федорович Луговской, преподавал русскую литературу в Первой московской гимназии, мать, Ольга Михайловна, в молодости была певицей, затем преподавала пение. В доме отца бывали В.Я. Брюсов, В.О. Ключевский, П.Н. Сакулин. А.Ф. Луговской был знаком с Л. Толстым, и маленький Владимир однажды видел писателя.

Учился в Первой московской гимназии, где работал отец.

1917 — Досрочно окончив гимназию, поступил в 1 Московский университет.

1919 — Курсант Главной школы Всеобуча. Окончив ее, перешел в Военно-педагогический институт. Во время учебы начал писать стихи.

1921 — Окончил Военно-педагогический институт.

1922, конец года — Поступил на службу в Кремль. Служит в управлении делами Кремля, в военной школе ВЦИК.

1924 — Демобилизовался из Красной армии, обратившись к литературному труду.

1925 — По рекомендации А.В. Луначарского, дебютирует со стихами в «Новом мире» — «Год двадцатый» (№ 10) и «Разведка» (№ 11).

1926 — В издательстве «Узел» выходит первая книга стихов «Сполохи». Дружит с П. Антокольским, сближается с И. Сельвинским. Вступает в ЛЦК.

1929, май — В издательстве «Федерация» выходит книга стихов «Мускул». Вместе с писательской бригадой, объединившей представителей разных литературных групп («Кузница» — В. Казин, МАПП — К. Минаев и др.), едет на Урал и Северный Кавказ.

1930 — В издательстве «Федерация» выходит книга стихов «Страдания моих друзей».

1930, февраль — Вместе с Э. Багрицким выходит из ЛЦК и переходит в РАПП.

1930, 22 марта — В составе первой ударной бригады писателей (Вс. Иванов, Н. Тихонов, П. Павленко, Л. Леонов, Г. Санников) выезжает в Туркмению. Начинает работу над первой книгой будущей поэтической «трилогии» «Большевикам пустыни и весны».

1930, 29 июля — Вместе с В. Вишневским становится одним из организаторов Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ), существовавшего по октябрь 1932.

1930, август — По командировке ЛОКАФ уезжает за границу. Впечатления от этой поездки лягут в основу поэтического цикла «Европа».

1931 — Знакомство с М. Горьким. Луговской уезжает в Среднюю Азию. Несколько месяцев находится в рядах пограничных войск. Впечатления от этой поездки отразились во второй книге «Большевикам пустыни и весны» и поэме «Дангара».

1933, лето — Вместе с Н. Тихоновым и П. Павленко совершает поездку в Дагестан. По мотивам поездки создает поэтическую книгу «Каспийское море».

1934, 29 августа — Выступает на Первом съезде Советских писателей с речью о поэзии, противопоставляя пессимистической ноте мировой поэзии, героем которой был «трагически гибнущий одиночка, богоборец и искатель истины», оптимистическую ноту новой поэзии, воспевающей «мир радости, творчества и мужества», «сумеркам трагедии» — «мощный поток лирического ощущения мира», в котором «я» уже не отделяется от других (как у великого скорбника Байрона), а сливается с ними в горе и радости, в жизни и творчестве.

Середина 1930-х гг. — Руководит отделом поэзии в журнале «Знамя». Работает с молодыми поэтами, принимая эстафету от умершего Э. Багрицкого.

1935, конец ноября — Вместе с группой советских поэтов (А. Безыменский, С. Кирсанов, И. Сельвинский) выезжает за границу. Побывал в Польше, Чехословакии, Австрии, Швейцарии, Англии, Германии, Франции.

1936, 4 января — Вместе с С. Кирсановым, И. Сельвинским, И. Эренбургом принимает участие в фестивале поэзии в Париже.

1936, 5 февраля — Вместе с И. Эренбургом и Л. Леоновым в Париже принимает участие в чествовании Р. Роллана.

1936—1938 — Работает над созданием «Антологии азербайджанской поэзии» (вышла в свет в 1938), в связи с чем некоторое время живет в Азербайджане.

1937, 26 апреля — В «Литературной газете» печатается постановление Союза писателей СССР «О книге поэта В. Луговского», осуждающее как «политически вредное» стихотворение «Жестокое пробуждение» и ряд других стихотворений поэта.

1937, июнь — В журнале «Знамя» появляется статья В. Луговского «О моих ошибках».

1938 — Выходит сборник «Октябрьские стихи».

1939 — В качестве военного корреспондента принимает участие в походе советских войск в Западную Белоруссию и Украину.

1941 — С началом войны выезжает на Северо-Западный фронт. Под впечатлением увиденного переживает сильнейший кризис, попадает в больницу. Демобилизован по болезни и отправлен в эвакуацию в Ташкент.

1941—1943 — В тылу продолжается поэтическая деятельность Луговского. Вместе с С. Эйзенштейном работает над сценарием фильма «Иван Грозный», пишет песни для этого фильма.

1943 — Начал работу над циклом поэм «Середина века».

1947 — Поездка в Среднюю Азию, впечатления от которой легли в основу третьей книги «Большевикам пустыни и весны».

1956 — Поэтическая книга «Солнцеворот», которую сам Луговской называл «книгой единого дыхания». Завершает работу над циклом поэм «Середина века».

1957 — Работает над книгой стихов «Синяя весна».

1957, 5 июня — В. Луговской умирает в г. Ялте.

Сочинения В. Луговского

Сполохи. М.: Узел, 1926.
Мускул: Вторая книга стихов. М.: Федерация, 1929.
Страдания моих друзей: Третья книга стихов. М.: Федерация, 1930.
Стихи (1923–1930). М.; Л.: ГИХЛ, 1931.
Мое поколение. Мускул. Страдания моих друзей (Избранные стихи). М.: Федерация, 1932.
Европа. Стихи. М.: Федерация, 1932.
Восток и Запад. М.: Журнально-газетное объединение, 1932.
Большевикам пустыни и весны. Кн. 1. М.: ГИХЛ, 1931; Кн. 2. М.: ГИХЛ, 1933; Кн. 3. М.: Советский писатель, 1948.
Дангара. Поэма. М.: Советский писатель, 1935.
Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1935.
Каспийское море. Стихи. М.: Гослитиздат, 1936.
Октябрьские стихи. М.: Советский писатель, 1938.
Новые стихи. М.: Гослитиздат, 1941.
Избранные произведения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1956.
Солнцеворот. М.: Советский писатель, 1956.
Середина века. Книга поэм / Предисл. *М. Луконина.* М.: Советский писатель, 1958.
Синяя весна. М.: Гослитиздат, 1958.
Раздумье о поэзии [Статьи. Речи. Выступления]. М.: Советский писатель, 1960.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. *В. Огнева*; Подгот. текста и примеч. *Н. Банк.* Л.: Советский писатель, 1966 (Библиотека поэта. Большая серия).
Наша московская, синяя наша весна: Стихотворения и поэмы / Сост. и предисл. *С.А. Коваленко.* М.: Московский рабочий, 1986 (Московский Парнас).
Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. и подг. текстов *Е.Л. Быковой-Луговской*; Вступ. ст. *И.Л. Гринберга.* М.: Художественная литература, 1988–1989.
Ответственность перед эпохой: Литературно-критические статьи и выступления / Сост., вступ. ст. *С.А. Коваленко.* М.: Советская Россия, 1988 (Писатели о творчестве).

Литература о В. Луговском

Зелинский К. Кентавр революции // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М.; Л.: Федерация, 1929.

Турков А. Владимир Луговской. М.: Знание, 1958 (Серия 6. № 18).

Селивановский А. Владимир Луговской // *Селивановский А.* В литературных боях. М.: Советский писатель, 1963.

Левин Л. Владимир Луговской. Книга о поэте. М.: Советский писатель, 1973.

Коваленко С. В.А. Луговской // История русской советской литературы: В 4 т. Т. 4. М.: Наука, 1971.

Соловей Э.С. Поэтический мир В. Луговского: Очерк творчества. М.: Советский писатель, 1977.

Страницы воспоминаний о Луговском: Сб. / Сост. *Е.Л. Быкова.* М.: Советский писатель, 1962 (2-е изд.: М.: Советский писатель, 1981).

Девитт В.В. Голос сердца: Азербайджан в поэзии В. Луговского. Баку: АН Азербайджанской ССР, 1987.

Хамидова Т.Х. Солнечные берега. Владимир Луговской и Средняя Азия. Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1984.

В.А. Луговской (Сост. *И.В. Алексахиной* и *И.В. Ханукаевой*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 12. М.: Книжная палата, 1989.

Громова Н.А. Узел. Поэты: дружбы и разрывы (Из литературного быта конца 20-х — 30-х годов). М.: Эллис Лак, 2006.

Вера Михайловна Инбер

1890, 28 июня (10 июля) — В Одессе родилась поэтесса, прозаик, журналист Вера Инбер. Отец, Моисей Шпенцер, — владелец научного издательства «Матезис», мать, Ирма Бронштейн, — учительница.

В 9 лет написала первое стихотворение.

Училась на Высших женских курсах в Одессе.

1910 — Начинает печататься в Одесских газетах.

1912 — Печатается в журнале «Солнце России».

1912—1914 — Живет и лечится за границей в Швейцарии и Франции.

1914 — В Париже выпускает свою первую книгу стихов «Печальное вино». В Россию возвращается накануне первой мировой войны. Пишет стихи, печатается в московских и одесских газетах, выступает в литературно-артистическом клубе Одессы с чтением стихов. На ее стихи исполняет песенки знаменитая Иза Крамер.

1917 — В Петрограде выходит вторая книга стихов «Горькая услада».

1918 — Стихи Инбер печатаются в альманахах «Весенний салон поэтов» (М., Зерна) и «Скрижаль» (Сб. 1., Пг.).

1922 — Выходит третья книга стихов «Бренные слова». В мае Инбер окончательно переезжает в Москву.

Печатается в московских газетах и журналах. Работает над прозой, очерками, рассказами.

1924, весна — Примыкает к конструктивистам.

1924–1926 — Заграничное путешествие. Инбер побывала во Франции, Бельгии, Германии. По впечатлениям поездки будет написана книга «Америка в Париже».

1928 — Издает автобиографическую повесть «Место под солнцем».

Вторая половина 1920-х — Как и другие конструктивисты, ездит по стране, изучает технологию угольного производства, работает на Московском электрозаводе.

1933, август — Поездка на Беломоро-Балтийский канал.

1934, 29 августа — Выступает на Первом съезде советских писателей, называя литературу Советской России литературой радости, призывая своих современников «ощущать радость с такой же силой и полнотой, как писатели, жившие до нас, ощущали скорбь».

1938 — Работает над стихотворной комедией «Союз матерей». По впечатлениям поездки в Грузию создает поэтическую книгу «Путевой дневник».

1939 — Под впечатлением прочитанной в 1938 г. поэмы Овидия «Метаморфозы» пишет поэму «Овидий».

1941–1943 — В осажденном Ленинграде. Пишет дневник «Почти три года» (1941–1944), работает над поэмой «Пулковский меридиан» (октябрь 1941 — ноябрь 1943).

1944, июнь — Переезжает в Москву.

После окончания войны ведет литературно-общественную работу. Занимается переводами, переводит Т. Шевченко, М. Рыльского, Я. Райниса, П. Элюара, Ш. Петефи, И. Бехера и др.

1946 — Поездка в Иран. Очерк «Три недели в Иране». Начинает работать над поэтической книгой «Путь воды». Получает Государственную премию за поэму «Пулковский меридиан».

1951 — Поездка в Узбекистан. Завершает книгу «Путь воды».

1954 — Пишет автобиографическую повесть для детей «Как я была маленькой».

1957 — Выходит книга литературных статей и эссе Инбер «Вдохновение и мастерство».

1972, 11 ноября — В Москве скончалась В. Инбер.

Сочинения В. Инбер

Печальное вино. Париж, 1914.
Горькая услада. Вторая книга стихов. Пг.; М.: М.О. Вольф, 1917.
Бренные слова. Третья книга стихов. Одесса: [изд. автора], 1922.
Цель и путь. Четвертая книга стихов. 1922–1924. М.: Госиздат, 1925.
Уравнение с одним неизвестным. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926.
Ловец комет. [Рассказы]. М.; Л.: Земля и фабрика, 1927.
Сыну, которого нет. Стихи 1924–1926. М.; Л. Госиздат, 1927.
Америка в Париже. [Путевые впечатления]. М.; Л.: Госиздат, 1928.
Плоды и корни. [Рассказы]. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.
Сочинения. Кн. 1–6. Харьков: Пролетарий, 1928–1930.
Стихи. М.: Федерация, 1932.
Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1933.
Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1934.

Союз матерей: Комедия. М.: Гослитиздат, 1938.
Путевой дневник. Стихи. М.: Гослитиздат, 1939.
Душа Ленинграда. Стихи. Сентябрь 1941 — июнь 1942. Л.: ГИХЛ, 1942.
Пулковский меридиан. Поэма. М.: Гослитиздат, 1942.
Путь воды. М.: Советский писатель, 1951.
Вдохновение и мастерство. М.: Советский писатель, 1957 (2-е доп. изд.: М.: Советский писатель, 1961).
Собрание соч.: В 4 т. / Вст. ст. *А. Макарова.* М.: Художественная литература, 1965–1966.
Страницы дней перебирая...: Из дневников и записных книжек [1924–1971] / Сост. и автор предисл. *Ц.Е. Дмитриева.* М.: Советский писатель, 1967 (2-е изд. М.: Советский писатель, 1977).
Стихотворения. Пулковский меридиан. Почти три года. Место под солнцем / Вступ. ст. *Л. Либединской.* М.: Художественная литература, 1981.

Литература о В. Инбер

Зелинский К. Европеянка // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М.: Федерация, 1929.
А. Лежнев. В. Инбер // *А. Лежнев* Литературные будни. М.: Федерация, 1929.
Зелинский К. Вера Инбер (К 30-летию литературной деятельности) // Октябрь. 1946. № 5.
Тарасенков А.К. Вера Инбер // *Тарасенков А.* Поэты. М.: Советский писатель, 1956.
Огнев В. Вдохновение и мастерство // Дружба народов. 1958. № 6.
Гринберг И. Вера Инбер. Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1961.
Макаров А.Н. Вера Инбер // *Макаров А.* Человеку о человеке: Избранные статьи. М.: Художественная литература, 1971.
В.М. Инбер (Сост. *Н.Г.Захаренко* при участии *И.В. Ханукаевой*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 9. М.: Книга, 1986.
Азаров В. Переулок Веры Инбер // *Азаров Вс.* Ветры нашей молодости: Повести. Очерки. Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1987.

С.А. Коваленко

Романтики боев и походов

(Николай Тихонов, Эдуард Багрицкий, Владимир Луговской, Михаил Светлов)

Русская советская поэзия начиналась по преимуществу как романтическая. В создаваемой ею новой художественной реальности взаимодействовали различные стилевые тенденции. Однако наиболее плодотворным, стойким, и востребованным тогда, оказалось направление, воспевшее «романтику боев и походов».

«Романтика ближе к боям и походам» — заявил яркий представитель романтического направления Эдуард Багрицкий в «Стихах о поэте и романтике», написанных в 1925 г. и опубликованных лишь в 1929-м, в малотиражном сборнике Литературного центра конструктивистов «Бизнес». Причина задержки публикации стихов, хорошо известных в литературных кругах, состояла в том, что их автор повел разговор о приверженности новой романтической поэзии традиции расстрелянного в 1921 г. «контрреволюционного» поэта Николая Гумилева.

Багрицкого волновали судьбы романтического искусства, рожденного современностью, однако идущего в значительной мере от книжной традиции, опыта национальной и западноевропейских литератур прошлых столетий:

Романтика! Мне ли тебя не воспеть,
Откинутый плащ и сверканье кинжала
Степные походы и трубная медь...
Романтика, я подружился с тобой,
Когда с пожелтевших страниц Вальтер Скотта
Ты мимо окна пролетала совой,
Ты вызвала криком меня за ворота!
Я вышел... Ходила по саду луна
И тень (от луны ль?) над листвой обветшалой...
Романтика! Здесь? Неужели она?
Совою была ты и женщиной стала...
(«Стихи о поэте и романтике», 1925, <1929>)[1]

В формировании романтической школы, или романтического направления, вопрос традиций оказался центральным и стилеобразую-

щим — Боратынский, Пушкин, Лермонтов, Блок, Вальтер Скотт, Бернс, Киплинг, Бодлер, Гумилев.

Соединение в мире творчества, на уровне культурной преемственности, настоящего с прошлым и будущим в значительной мере определили художественную значимость романтической школы, которая объединила талантливых поэтов, прошедших Гражданскую войну или обожженных ее живой памятью. «Степные походы и трубная медь» недавнего прошлого органически включались в систему традиционной образности старой романтической поэзии, образуя новый художественный сплав, а личная причастность к недавним историческим событиям обусловила напряженность индивидуальных поэтических интонаций. Лицо школы и ее голос определяли Николай Тихонов, Эдуард Багрицкий, а вслед за ними — Михаил Светлов, Михаил Голодный, Владимир Луговской.

Не получив сколько-нибудь систематического образования, Тихонов и Багрицкий были книгочеями и великолепными знатоками не только литературы, но истории великих походов, географии знаменитых путешествий и открытий. Тихонов — в будущем спортсмен, альпинист, путешественник, общественный деятель, писал в автобиографии: «Семи лет я сам выучился читать и писать. Сначала ходил в городскую школу на Почтамской улице, потом поступил в Торговую школу на Фонтанке. Главными моими друзьями были книги. Они рассказывали мне о чудесах мира, о всех странах, обо всем, что есть на земле хорошего. Я смеялся и плакал над книгой от радости и сочувствия людям, страдающим от несправедливости, от неравенства, от угнетения.

Я любил географию и историю. Эта страсть осталась у меня на всю жизнь. Я сам начал писать книги, где действие переносилось из страны в страну. В этих сочинениях я освобождал малайцев из-под ига голландцев. Индусов — от англичан, китайцев — от чужеземцев. <...>

Потом грянула Первая мировая война. Восемнадцати лет я начал военную службу гусаром. Мне пришлось сражаться с немцами под Ригой. В походах и боях я изъездил всю Прибалтику. Был контужен под Хинценбергом, участвовал в большой кавалерийской атаке под Роденпойсом.

Я возил в переметных сумах стихи, которые позже объединил под общим названием "Жизнь под звездами". Это были стихи походной тетради, разрозненные страницы лирического дневника.

Жизнь в окопах, в казармах, на дорогах под звездами мало походила на литературный университет. Мрачные пейзажи войны, смерть боевых друзей рождали большую внутреннюю тревогу.

Тревога переходила в протест, нарастающий по мере того, как вокруг расширялась пустыня, отчаяние было написано на всех лицах, и зарево пожаров стало обычным маяком, освещавшим только пути поражения. На аренах мировой бойни люди моего поколения провели свою молодость.

В эти дни я писал стихи без всякой надежды их напечатать. Они были нужны мне как разговор с самим собой вслух. Это были поиски средств передачи терзавших меня сомнений»[2].

Осенью 1918 г. Тихонов вступил добровольцем в Красную армию, принимал участие в разгроме Юденича под Петроградом. С завершением гражданской войны он возвращается в Петроград с твердым намерением посвятить себя литературному труду. Как-то весной 1920 г., оказавшись в Петрограде и узнав, что отделение Всероссийского союза поэтов просит желающих присылать в приемную комиссию стихи, Тихонов отобрал, по его собственным словам, «стихи разных направлений», передав их на отзыв. Возглавлявший Союз Николай Гумилев, прочитав эти стихи, захотел познакомиться с автором. Тихонов вспоминает: «И вот меня приветствовал неожиданно Гумилев и сказал:

— У нас было подано больше ста заявлений, но мы приняли Вас без всякого кандидатства, прямо в действительные члены Союза. Мы приняли троих из ста: Марию Шкапскую за книгу "Mater Doloroza", Олешкович-Яцыну за переводы Киплинга и Вас. Он стал хвалить мои стихи, потом поинтересовался, как я отношусь к литературной среде. Я ответил, что никакого отношения к ней не имею. А обступившие меня члены "Цеха поэтов" смотрели на меня довольно подозрительно, потому что был в старой красноармейской шинели, так как находился в это время по болезни в отпуску из армии

Гумилев спросил:

— Вы петроградец?

— Да, я петроградец.

— Вы никуда не должны уезжать из Петрограда, — сказал он.

— Почему?

— Потому что скоро литературный Петроград будет не представим без Вас, как Вы без него.

Эти слова показались мне несерьезными, и я рассмеялся и сказал, что меня могут послать куда угодно»[3].

Слова Гумилева оказались пророческими, и, как можно полагать, не были забыты Тихоновым. Демобилизовавшись из рядов Красной армии, он вернулся в Петроград, где ряд лет входил в руководство Ленинградской писательской организации. Литературную известность Тихонову принесли книги стихотворений «Орда» (Пб., 1922) и «Брага» (М.; Пб., 1922), вышедшие уже после гибели Гумилева. «Первой романтической любовью молодой советской поэзии» назвала их критика[4]. «Великолепно блеснула "Брага"»[5] — заметил знаток литературы и ценитель поэзии комиссар народного просвещения А.В. Луначарский.

Однако было бы несправедливым не обратиться к циклу «Жизнь под звездами (Из походной тетради 1916–1917)», никогда не печатавшемуся отдельным изданием. Стихи были заслонены «Ордой» и «Брагой», увидевшими свет почти одновременно в 1922 г.

«Жизнь под звездами» своими ритмами и настроениями вписывалась в поэзию Серебряного века; она не предвещала автору славы, но раскрывала настроения молодого человека, надломленного войной. Юноша, с детства пребывавший в кругу книжных ассоциаций и литературных образов, оказывается один на один с *несочиненной* действительностью.

В жизни нет безжалостнее климата
Безнадежней климата войны —

такова выстраданная, своя, не с чужого голоса воспринятая мысль. Как итог пережитого появляются строки:

Не искать теперь уж песен зяблика
Над старинной тихою рекой,
Только смерть похожа здесь на яблоко,
Что упало мягко и легко.

И сейчас улыбки кровью дышат тут,
Горя много — как не горевать,
Может быть так нужно: жить неслышно,
И еще неслышней умирать...
(«В Лифляндии», 1916 или 1917)

Впервые цикл «Жизнь под звездами» был напечатан в 1935 г. в журнале «Знамя» под заглавием «Из походной тетради». В раннем наброске автобиографии, обращенной не только к себе, но к своему поколению, Тихонов писал:

«То розовое воскресное июльское утро застало меня в дачном поселке под Петербургом. Я пошел на платформу за газетами. Уже издали я увидел людей, стоявших кучками, молчаливо уткнув нос в газеты... Молчание людей, поспешно хватавших газеты, меня поразило.

Когда очередь дошла до меня, я также нетерпеливо схватил газету и тут же краем глаза увидел: "Мы — Божьей милостью..." И перескочив через несколько строк — "война".

Мне было семнадцать лет. Я увлекался в это время Гейне и Ницше. Я понимал Ницше по-своему, очень наивно и глупо, но это не имело никакого отношения к войне. Я читал про себя наизусть Гейне. Через год я уже носил серую шинель, и многие иллюзии спали с меня вместе со штатской одеждой. <...> Немногим моим однолеткам выпало счастье дожить до Октябрьской революции. Большинство из них осталось лежать под Ковелем и под Ригой, под Молодечно и под Двинском»[6].

Автобиографическая запись Тихонова почти текстуально совпадает с поэтической исповедью Эдуарда Багрицкого, рассказавшего о последней мирной ночи своего поколения, о его разбитых иллюзиях:

Мне было только семнадцать лет,
Поэтому эта ночь
Клубилась во мне и дышала мной
Шагала плечом к плечу.
<...>
Печальные дети, что знали мы,
Когда у больших столов

Врачи, постучав по впалой груди,
«Годен!» — кричали нам...

<...>

Мы плакали над телами друзей;
Любовь погребали мы;
Погибших товарищей имена
Доселе не сходят с губ.
(«Последняя ночь», 1932)

Оба романтика — и Багрицкий, и Тихонов — приняли Октябрьскую революцию, стали ее солдатами как в армейском, так и в поэтическом строю. Их поколение, познавшее ужасы Первой мировой войны, вслед за американской писательницей Гертрудой Стайн, стали называть «потерянным». Разочарованными и духовно сломленными вернулись из под Вердена и Марны уцелевшие их одногодки, образы которых запечатлены в романах Ремарка, Олдингтона, Хемингуэя. Те же мотивы разочарования и неприкаянности присутствуют и в стихах «Походной тетради» Тихонова, как мгновенный отклик на переживание, и в поэме Багрицкого «Последняя ночь», как осмысление событий прошедшего. А вот в Октябрьской революции виделся выход из всемирного тупика. Революционный энтузиазм поднявшейся массы спас поколение от духовной гибели, обусловив победу большевиков в Гражданской войне, воспринятой как борьба за справедливость не только в России, но и за ее пределами.

Тем не менее, на пути к «Орде» и «Браге» Тихонов написал стихотворение «Перекресток утопий», датированное 20 ноября 1918 г. и свидетельствующее о напряженной работе мысли, что предшествовала безоговорочному выбору поэта:

Утопия — светило мирозданья,
Поэт — мудрец, безумствуй и пророчь,
Иль новый день в невиданном сияньи,
Иль новая, невиданная ночь[7].

Поэт выбрал «новый день в невиданном сиянье», с «безумством мудреца и пророка» поверил в новую социальную утопию, предложенную временем. Утопия была оснащена такими зажигательными и духоподъемными лозунгами, что всколыхнула и уставшую от войны солдатскую массу, и другие слои общества, пребывавшего в тяжелой депрессии:

Там
за горами гóря
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай![8] —

гремела маршевая интонация Маяковского, призывавшая массу прорваться в открывающийся для всех «новый день в невиданном сиянье».

В одной из самых своих прославленных баллад «Перекоп» Николай Тихонов подхватывает и развивает идею верности революционной дисциплине, как залога победы. Он возводит романтику воинского подвига в нравственный императив:

Но мертвые, прежде чем упасть,
Делают шаг вперед —
Не гранате, не пуле сегодня власть
И не нам отступать черед.

За нами ведь дети без глаз, без ног,
Дети большой беды,
За нами — города на обломках дорог,
Где ни хлеба, ни огня, ни воды.

За горами же солнце и отдых и рай,
Пусть это мираж — все равно!
Когда тысячи крикнули слово: «Отдай!» —
Урагана сильней оно

И когда луна за облака
Покатилась, как рыбий глаз,
По сломанным, рыжим от крови штыкам
Солнце сошло на нас.

Дельфины играли вдали,
Чаек качал простор —
И длинные, серые корабли
Поворачивали на Босфор.

Мы легли под деревья, под камни, в траву —
Мы ждали, что сон придет
Первый раз не в крови и не наяву —
Первый раз за четвертый год...

Нам снилось: если сто лет прожить —
Того не увидят глаза,
Но об этом нельзя ни песен сложить,
Ни просто так рассказать!

Баллада повествовала о вытеснении Белой армии с последнего крымского, морского рубежа, о счастливом миге, когда «длинные серые корабли» повернули на Босфор, увозя уцелевшую часть врангелевской армии. Она была написана в 1922 г., когда Николай Тихонов уже создал свои знаменитые баллады, ставшие его художественным открытием и гордостью молодой советской литературы.

Тихонов пришел в литературу со своей балладой, показав какие возможности таит в себе традиционная поэтическая форма. Это было время нового рождения и широкого распространения старого жанра, генетически сочетавшего в себе драматизм повествования с фантастическим сюжетом и лирической проникновенностью.

Сама эпоха Гражданской войны — героика и аскетизм, самоотреченность и готовность к подвигу, неистовая вера в близость мировой революции — настраивала на балладный лад. Невиданная дотоле *повседневность*, перешедшая в балладу, несла в себе самую фантастическую невероятность, невероятность революционной повседневности. В классической балладе трудно установить историческую достоверность, присутствующие в ней исторические реалии обычно абстрагированы от конкретной действительности. В отличие от своей прародительницы баллада Тихонова лишена описательного момента. Это была сознательная установка на, по его же словам, «скорость голую» — именно такая установка обусловила энергию и экспрессивность «Баллады о синем пакете» (1922), одной из знаменитейших в созвездии тихоновских баллад.

Телеграфный поэтический стиль здесь густо метафоричен. Каждая строфа может быть развернута в самостоятельную балладу:

Динамит и бикфордов шнур — его брат
И вагон за вагоном в ад летят.

Капуста, подсолнечник. Шпалы, пост.
Комендант прост и пакет прост.

Сочетание высокого и низкого, сиюминутного и вечного возвращает из таинственного мира в голодные дни Гражданской войны — «капуста, подсолнечник...». С таким сочетанием традиционно не сочетаемого мы встречались в балладе «Перекоп»:

Катятся звезды, к алмазу алмаз,
В кипарисовых рощах ветер затих,
Винтовка, подсумок, противогаз
И хлеба — фунт на троих.

В «Балладе о синем пакете», разрушая традиционную образность, Тихонов создает свою. Вместо обычного «ветер резал локти» — «локти резали ветер». Не человек проносится над землей телеграммой, но под ним «телеграммой бежит земля». Костер не греет человека, а сам оказывается холодным в сравнении с тем внутренним жаром, который делает балладного гонца выносливее коня, поезда, биплана, мчащих его к цели. Как и положено в балладе, события развертываются на грани фантастики. Преодолевая барьеры, мчит человек в Кремль синий пакет — срочное донесение. Все несется, разбивается, гибнет в этой бешеной круговерти, лишь характер самого человека остается неизменным — железным, несгибаемым. Пре-

одолев последнее препятствие — самолет бьется об землю — сам вестовой, хотя и раненый, выполнил поручение:

Сказал с землею набитым ртом:
«Сначала пакет — нога потом».

<...>

Письмо в грязи и в крови запеклось,
И человек разорвал его вкось.

Прочел — о френч руки обтер,
Скомкал и бросил за ковер:

«Оно опоздало на полчаса,
Не нужно — я все уже знаю сам».

Донесение опоздало «на полчаса». В Кремле содержание пакета уже известно. Но подвиг, по утверждению автора баллады и убежденности ее тогдашних читателей, не перестал быть подвигом. Поэтизируется идея верности приказу и революционному долгу. Тихонов дает понять, что, при всей исключительности ситуации и характеров, речь идет о массовом героизме. Эта массовость проявилась в подчеркнутой безымянности действующих лиц. «Человек» везет пакет «человеку» в Кремль, где «никогда не спят».

Как обычное и обыденное, можно сказать рутинное, воспринимает «человек во френче» вручение ему запекшегося в крови пакета, отнюдь не воспринимая доставку донесения как проявление героизма, и не потому, что оно опоздало. Просто сам он живет в состоянии той же романтической напряженности, как и другие персонажи тихоновских баллад.

Одновременно с «Балладой о синем пакете» и «Перекопом», события которых происходили или могли происходить в годы Гражданской войны, Тихонов создает знаменитую «Балладу о гвоздях» (Между 1919 и 1922), «Песню об отпускном солдате» (1922), внешне лишенные примет современности. Однако они получили широкую известность, оказались особенно близки не только знатокам поэзии, способным оценить безукоризненное поэтическое мастерство чеканных стихов. Баллады читались и заучивались наизусть как «красными», так и «белыми», ибо и побежденные, и победители преклонялись перед героическим характером, были одушевлены надличностным пафосом исполнения взятого на себя долга:

Спокойно трубку докурил до конца,
Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда во фронт! Офицеры вперед!»
Сухими шагами командир идет.

И слова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс Ост.

У кого жена, дети, брат —
Пишите, мы не придем назад.

Зато будет знатный кегельбан».
И старший в ответ: «Есть, капитан!»

А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой.

«Не все ли равно, — сказал он: где?
Еще спокойней лежать в воде».

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».

Гвозди б делать из этих людей,
Крепче б не было в мире гвоздей.
(«Баллада о гвоздях»)

Тихонов нарочито не фиксировал внимание на цели, во имя которой уходят на смерть его отважные и гордые люди. Это нарушило бы структуру произведения, его «скорость голую», ведущую к знаменитой концовке о «гвоздевом», несгибаемом характере романтических героев. Слова баллады ясны и точны, как в военном приказе — ни одного лишнего нет. Поэтизируется не историческая конкретность подвига, а сама его идея, готовность к подвигу.

Литератор третьей волны русской эмиграции В. Бетаки в очерке «Потерявший героя» писал: «Тихонова в то время привлекала не та или иная политическая позиция, а лишь восхищение романтическим и сильным героем, воином и путешественником. В этом он — последовательный ученик Николая Гумилева. К примеру "Баллада о гвоздях" — поэма о трагической отваге моряков *русского,* а не Красного флота. Капитан говорит:

У кого жена, дети, брат — пишите, мы не придем назад.
Зато будет знатный кегельбан!
И старший в ответ: "есть капитан!".

Это лексика — никак не краснофлотская... А дальше?

Адмиральским ушам отстукал рассвет:
"Приказ исполнен. Спасенных нет".

Адмиралов в Красном флоте не только что не было тогда, но и за само слово "адмирал" можно было в ЧК угодить! Трудно речь русского офицера выдать за жаргон красного матроса...»[9]

Поэзия Николая Тихонова, действительно, развивалась во взаимодействии с творчеством его старшего современника Николая Гумилева, и оба

они прошли через увлечение военными балладами Киплинга, полное собрание сочинений которого вышло в России в 1916 г. Энергичные волевые ритмы, призывы к самоотреченности и жертвенности во имя долга оказались созвучны поэтам разных поколений, по-разному преломившись в их творчестве. Однако надо учитывать, что маршевые интонации походной песни солдат английской колониальной армии накладывались на прямо противоположные исторические и нравственные реалии.

День — ночь — день — ночь мы идем по Африке.
День — ночь — день — ночь, все по той же Африке,
Только — пыль — пыль — пыль от шагающих сапог
Отдыха нет на войне...[10] —

читали и заучивали наизусть молодые люди в солдатских шинелях, не задумываясь о колониальных амбициях Британии, а скорее мечтая, как украинский парнишка из баллады Михаила Светлова, «землю в Гренаде крестьянам отдать». А через многие десятилетия маршевые стихи поэта Великой Отечественной войны Михаила Дудина, положенные на музыку В. Соловьевым-Седым: «Солдаты, в путь, в путь / А для тебя родная, / Есть почта полевая / Прощай, труба зовет, / Солдаты, в поход...» пели бравые ребята нашей, тогда еще не униженной армии.

В знаменитой киплинговской «Балладе о Востоке и Западе» конокрад Камал, отдавая в услужение полковнику своего сына, так наставляет его:

И для спокойствия страны ты свой разоришь очаг
И верным солдатом будешь ты, найдешь дорогу свою.
И может быть чин дадут тебе, а мне дадут петлю.

Эдуард Багрицкий, думая о *своем*, взял эту строфу эпиграфом к стихотворению «Разговор с сыном» (1931).

Время настанет — и мы пройдем,
Сын мой, с тобой по дороге света...
Братья Востока к плечу плечом
С братьями освобожденной планеты.

Только вся планета — на меньшее Багрицкий не согласен, и он вступает в спор с Киплингом, стихами которого так зачитывался.

В поэзии Киплинга молодых Тихонова, Багрицкого, Луговского привлекали осязаемая вещность мира, романтика распахнутых дорог и, конечно же, волевой герой, не пасующий перед трудностями.

Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело,
И только воля говорит: «Иди» —

раскрывал Киплинг в «Исповеди» цену верности приказу. А вот параллель из тихоновского «Перекопа»: «Четвертый год мы ночей не спим, / Нас голод глодал, и огонь, и дым, / Но приказу верен солдат».

Ритмы Киплинга, его образность прочно вошли в поэзию и Гумилева, и Тихонова, и поэтов-романтиков младшего поколения. «Петля и яма» — несколько раз записывает Ахматова на полях рабочих тетрадей мысли о контекстах поэзии Гумилева, его зависимости от традиции и о воздействии на новые поколения поэтов.

Гумилев утверждал культ героев киплинговского плана — «сильных, злых и веселых, убивающих слонов и людей», «верных нашей планете, сильной, веселой, злой». В программном стихотворении «Мои читатели» (1921) он так писал о своих отношениях с читательской аудиторией:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их как не бояться,
Не бояться и делать что надо.

Гумилев рядит своих персонажей в экзотические костюмы, отправляя их дорогами первых колонизаторов — в Египет, Абиссинию и Сахару, Замбези, Галлу, Сомали, Либерию, Мадагаскар, на Ямайку. И Бог весть куда. Его вневременной, театрализованный герой жесток и бесстрашен и тем не менее привлекателен:

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

(«Капитаны», 1907)

Романтический герой Гумилева, в минуты смертельной опасности умеющий «не бояться и делать, что надо», не мог не восхищать новое поколение поэтов-романтиков, недаром «самый дерзкий и молодой» из тихоновской «Баллады о гвоздях» вызывает представление о гумилевском «Лейтенанте, водившим канонерки / Под огнем неприятельских батарей». Однако, в отличие от персонажей Киплинга и Гумилева, герой Николая Тихонова приходит в мир не как колонизатор или конкистадор, но как хозяин и строитель:

Огонь, веревка, пуля и топор
Как слуги кланялись и шли за нами

И в каждой капле спал потоп,
Сквозь малый камень прорастали горы,
Шумели чернорукие леса.
(«Огонь, веревка, пуля и топор...», 1921)

Ему самому и его героям не страшна «петля», к которой готов персонаж Киплинга. Герой Тихонова пришел в новый, как он уверен, навсегда очищенный от зла и насилия мир. Ему поклонились, признав свое бессилие, «огонь, веревка, пуля и топор». Мир этот завоеван кровью друзей, и теперь уже навсегда должен оставаться прекрасным. По утверждению поэта, цена тяжелых утрат, оплативших победу, научила его «словам прекрасным, горьким и жестоким». Отсюда и характер нового романтического героя, отвернувшегося от пустых небес и обращенного целиком к земле и творчеству на ней:

Праздничный, веселый, бесноватый,
С марсианской жаждою творить,
Вижу я, что небо не богато,
Но про землю стоит говорить.

Даже породниться с нею стоит,
Снова глину замешать огнем,
Каждое желание простое
Осветить неповторимым днем
(«Праздничный, веселый, бесноватый...», 1920)

Эта поэтическая декларация, открывавшая первую книгу Тихонова «Орда», несла в себе романтическую программу созидания нового мира, содержательно близкую прометеистским устремлениям пролетарских поэтов. События здесь предстают в фантастическом обрамлении преданий и легенд, возвращая к библейским притчам о сотворении мира и космогоническим мифам акмеистов. Но если в поэме Николая Гумилева «Звездный ужас» (1920) человек противопоставлен таинственному и страшному бытию, то у Тихонова природа выступает заодно с поэтом, включаясь, как соучастница, в процесс жизнетворчества:

Владеть крылами ветер научил,
Пожар шумел и делал кровь янтарной,
И брагой темной путников в ночи
Земля поила благодарно.
(«Не заглушить, не вытоптать года...»,
1921 или 1922)

Или:

Мою душу кузнец закалил не вчера,
Студил ее долго на льду.

«Дай руку, — сказала мне ночью гора, —
С тобой куда хочешь пойду!»
(«Мою душу кузнец закалил не вчера...», 1920)

Тихонов то отталкивается от Гумилева, то идет вслед за ним. Вот характерный пример. В свое время Н. Коварский сравнивал стихотворение Тихонова «Потным штыком банку пробил...» (1922) со стихотворением Гумилева «Рабочий», подчеркивая, что «...в этом стихотворении (может быть, помимо воли автора) заключен полемический ответ гумилевскому “Рабочему”»[11]. Такая интерпретация была связана с тем, что после расстрела Гумилева это стихотворение, напечатанное без заглавия в «Одесском листке» за 10 апреля 1916 г., стало восприниматься как пророчество поэта о своей смертной судьбе, как предчувствие похода «четвертого сословия» против интеллигенции:

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит;
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Между тем еще в 1918 г. В. Шершеневич писал в малотиражном издании, что здесь, «конечно, говорится о немецком рабочем»[12]. И если учитывать исторический контекст, в котором создавалось стихотворение, то придется признать: Тихонов не только не полемизирует с Гумилевым, а подхватывает протест поэта против братоубийственной войны.

Потным штыком банку пробил,
Зажевали губы желтое сало,
Он себя и землю любил
И ему показалось мало.

От моря до моря крестил дороги,
Желтое сало, как желтый сон,
А запаивал банку такой же двуногий,
Такой же не злой и рябой как он.

<...>
Язык по жестянке жадно бегал,
Не знает заморский консервный слуга,
Как можно любить эти комья снега,
Кривые цветы на колючих лугах.

А ударит буря или сабля положит, —
Покатится банка, за ней — голова.
Ну как рассказать, что всего дороже
Живая, впитавшая кровь трава.

Оба стихотворения обращены к общечеловеческим ценностям — теплу дома, земле в траве и кривых колючих цветах, к которой в свой последний миг припадут персонажи стихотворений, напитав ее своей кровью. Оба, гусар и конкистадор, презирающие смерть, убеждены, что человек пришел в этот мир не убивать, но растить детей и возделывать землю.

Эти настроения человека, уставшего быть «как железные гвозди простым», отзываются и в стихотворении Тихонова «Волхвы» (1921—1922), не менее программном, чем «Баллада о гвоздях». Герой, охраняющий столицу, как «строгий слуга», видит волхвов, идущих поклониться Младенцу. Они усталы, измучены, «Сквозь рваные мантии глядят колени, / Бороды — клочья мерзлой травы». У них уже нет ни слуг, ни даров, и они вообще не уверены, что радость Рождества в этот страшный, убийственный год озарит души людей:

Твои руки в крови и хлеб твой тоже.
Черный самолет закрыл звезду,
Черный самолет улететь не может
И звезду не увидят в этом году.

И герой, долг которого не пропускать ни живого, ни мертвого, дает дорогу волхвам:

Той передай, что бежит от погони:
Я проведу ее через посты.

Мне не простят, любимцу народа,
Эту мгновенную дрожь руки, —
Камнем так камнем в черную воду, —
Все часовые, в землю штыки.

Пусть же сегодня каждый забудет,
Кого ему нужно усторожить,
Тот мальчик — так я хочу и так будет:
Раз он родился, он должен жить.

Стихи эти в советское время не перепечатывались, что, впрочем, было понятно. Их идея входила в явное противоречие с революционным долгом и верностью приказу. Между тем твердые слова лирического героя: «Так я хочу и так будет», — выявляли цельность его характера, волевое начало в нем. Это был тот же герой «Перекопа» и «Синего пакета», действующий с той же решительностью, но в другой предложенной ему ситуации. «Любимец

народа», командующий: «Все часовые, в землю штыки», — шел в данном случае вразрез с системой, которая отринула христианские ценности с той же категоричностью, с какой умирающая Валентина в поэме Багрицкого «Смерть пионерки» оттолкнет руку матери, протягивающей ей нательный крестик. Благодаря его волевому решению, «красные всадники», встретив Богородицу с Сыном, вынуждены будут пропустить ее через кордон. Характерно при этом, что сам герой воспринимает свой поступок как отступничество от революционного долга ради внесоциальной справедливости и готов отвечать по всей строгости военного времени.

Стихотворение «Волхвы», рассматриваемое в контексте первых книг Николая Тихонова «Орда» и «Брага», сделавших его знаменитым, позволяет понять, сколь сложные процессы происходили в первые пореволюционные годы в сознании людей, отражаясь в сознании поэтическом, сколь непросто было принять классовую мораль как непререкаемую, высшую истину. Сборники «Орда» и «Брага», в которых не было линейной декларации, а была живая диалектика мысли и чувства, доказывали искренность поэта, принявшего правду, предложенную революцией, но принявшего ее отнюдь не бездумно-легко. Тихонов передает через стихи силу охватившего и поднявшего массу революционного пафоса, сам им одушевлен, но при этом хорошо понимает, какими жертвами оплачена революционная идея переустройства мира, как тяжко дался его поколению выбор стана:

...Неправда с нами ела и пила,
Колокола гудели по привычке,
Монеты вес утратили и звон,
И дети не пугались мертвецов.
Тогда впервые выучились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким.
(«Огонь, веревка, пуля и топор...»)

«Прекрасное» и «жестокое», «неправда» и высшая историческая целесообразность оказываются рядом, не снимая с поэта ответственности перед совестью:

Никто нас не выкупит — помни — весельем,
Никто ни теперь, ни потом,
Ни брагой, ни пулей, ни новосельем —
Нательным своим крестом
(«Я ночью родился на перекрестке...», 1921–1922)

И тем не менее, в стихотворении, открывавшем «Орду», Тихонов заранее выдает индульгенцию восставшей массе и себе самому, как ее частице. Оправдывая жестокость революции, обращается к «адвокатам» будущих времен:

Пусть найдут в законах трибуналов
Те параграфы и те года,

Что в земной дороге растоптала
Дней моих разгульная орда.
(«Праздничный, веселый, бесноватый...»)

Ему важно доказать себе самому историческую правоту происшедшего, убедиться в оправданности жертв, принесенных людьми его поколения, что не только лишились привычного бытового уклада, но и утратили какие-то очень важные нравственные обычаи, без исполнения которых усыхает, черствеет душа:

Мы разучились нищим подавать,
Дышать над морем высотой соленой,
Встречать зарю и в лавках покупать
За медный мусор — золото лимонов.

Случайно к нам заходят корабли,
И рельсы груз проносят по привычке;
Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанет в перекличке.

Но всем торжественно пренебрежем,
Нож сломанный в работе не годится,
Но этим черным, сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.

Конечная убежденность в правоте революции, а значит и в своей личной правоте, уверенность в еще небывалом прекрасном грядущем выражены в декларации, открывающей первую книгу стихотворений Тихонова. Эпиграфом к «Орде» взяты строки Евгения Баратынского — «...Когда возникнул мир цветущий / Из равновесья диких сил», и это совсем не случайно. Поэт-романтик нового призыва убежден в воцарении на земле этого «мира цветущего», хотя в другом эпиграфе и предупреждает — «И в каждой капле спал потоп», давая понять, что мощный исторический шквал, призванный раз и навсегда уничтожить социальное неравенство, прежде чем «возникнет цветущий мир», захлестнет и разрушит все то, что есть ныне, и прежде всего частную жизнь маленького человека. Отсюда некоторая растерянность перед выпущенным из бутылки джином, — грядущим новым *мировым порядком*, принятым априорно, на веру:

Наши комнаты стали фургонами,
Заскрипели колес обода.

<...>

Мы не знаем, кто наш вожатый,
И куда фургоны спешат,
Но, как птица из рук разжатых,
Ветер режет крылом душа.
(«Наши комнаты стали фургонами...», 1921)

Но эта растерянность не доминирует. Когда Тихонов писал только что приведенные строки, в его сознании, возможно, присутствовала память о «Заблудившемся трамвае», одном из последних трагических и провидческих стихотворений Николая Гумилева:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, —
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Время для автора «Заблудившегося трамвая» — «темная крылатая буря», несущая гибель. Персонажи тихоновских баллад сами являются представителями этой «крылатой бури» и надеются совладать с нею, поскольку наделены «крылатостью души». Их цель — отнюдь не в стремлении «остановить» мчащиеся в «никуда» вагоны, как то происходит у Гумилева, но понять, куда они спешат, научиться управлять ими, или, по известному выражению Маяковского «тащить понятое время».

Баллады Тихонова направлены против благополучия и постоянства, освященных старой государственностью. Персонажи, действующие в «Орде» и «Браге», решительно, хотя и не без тяжелых моральных издержек отрицают традиционное благополучие, ненавистный «мировой уют». Отказ от привычных норм жизни и кровных связей не легко давался и другим поэтам романтической школы — прежде всего Багрицкому и Луговскому.

В поэме «Происхождение» (1930), обратившись к историческому периоду, в котором действовали персонажи «Орды» и «Браги», Эдуард Багрицкий показал бунт личности, восставшей против пращурова мира косности и постоянства:

Меня учили: крыша — это крыша.
Груб табурет. Убит подошвой пол,
Ты должен видеть, понимать и слышать,
На мир облокотиться, как на стол.
А древоточца часовая точность
Уже долбит подпорок бытие.
...Ну как, скажи, поверит в эту прочность
Еврейское неверие мое?

<...>
Родители?
Но в сумраке старея,
Горбаты, узловаты и дики,
В меня кидают ржавые евреи
Обросшие щетиной кулаки.
Дверь! Настежь дверь!
Качается снаружи
Обглоданная звездами листва,
Дымится месяц посредине лужи,
Грач вопиет, не помнящий родства.
И вся любовь,
Бегущая навстречу,
И все кликушество
Моих отцов,
И все светила,
Строящие вечер,
И все деревья,
Рвущие лицо, —
Все это встало поперек дороги,
Больными бронхами свистя в груди:
— Отверженный! Возьми свой скарб убогий,
Проклятье и презренье!
Уходи! —
Я покидаю старую кровать:
— Уйти?
Уйду!
Тем лучше!
Наплевать!

Проклятьем и презреньем клеймит замкнутый местечковый мир отверженного юношу. Сама природа предает его, пытаясь удержать в узких границах родительского подворья. До времени конкретны и однолинейны отношения с этим отринутым, миром у героя Багрицкого. Вселенский масштаб событий, представленный в балладах Тихонова, у Багрицкого сужен до этнической семейной ячейки, и тем труднее рвать эти кровные связи.

Романтический герой Тихонова находится в более опосредованном мире разрушенного постоянства. Ему не нужно рвать родственных связей, он в каком-то смысле и кровный сын России, и гражданин мира. Национальное и интернациональное причудливо переплетены, однако Россия, Москва, родина революции, по его убеждению,— одновременно и центр земли, мессия. Неслучайно именно здесь пролег путь Марии с младенцем в Рождественскую ночь. Отсюда неумолимо распространяется на Запад революционный пожар, мчатся красные всадники революции:

И рука над гривою тверда,
И над картой пролетает глаз,
Отмечает знаками черед,

Веткой — рощу, паутиной — брод,
Кровью — села, пеплом — города.

<...>

В паутине веток кровь хрустит,
Лондон под передними ногами,
Дувра меловая голова,
Франции прогорклая трава —
И в аркан свиваются пути.
(«Всадники», 1922)

О том, кто и как будет распутывать «аркан», тихоновский герой, увлеченный стремительным бегом «красных всадников», не задумывается.

Образ лирического героя баллад Тихонова максимально приближен к характеру и личности поэта. «Орда» и «Брага» — редкий пример этой очевидной адекватности. Тихонова самого воспринимали как балладного героя и поэтическую легенду. Известный романист Константин Федин, воскресивший несколько ярких портретов современников, так вспоминает о Тихонове тех его «балладных» времен:

«Если бы мне нужно было назвать наиболее завершенный характер, который я встречал в советском поколении писателей, я указал бы на Николая Тихонова. И двадцать лет назад он был таким, как сейчас — поджарый, легкий, седовласый, с глазами сверкающими в быстром движении грубоватых, сильных мышц лица. Глухие взрывы тихоновского смеха раздавались в наших спорах при всякой встрече, и было в них что-то по-военному внезапное, как в выстрелах, веселящее и бесповоротное. В том, как он читал среди нас свои стихи, было тоже нечто военное. Обрывисто и страшно взрывалась его краткая строка, с гулом отдаваясь в глубине его торопливо дышащей, немного узковатой груди. Читая стихотворение, он всегда спешил, точно бежал. Рвался к концу и, кончив, сияющим взглядом окидывал нас, улыбаясь, спрашивая всем своим порывом: ну, как?»[13]

Тихонову принадлежат пророческие слова, обращенные к веку в котором ему довелось жить, и к себе самому:

Наш век пройдет,
Откроются архивы,
И все, что было скрыто до сих пор,
Все тайные истории извивы
Покажут миру славу и позор.

Богов иных тогда померкнут лики
И обнажится всякая беда,
Но то, что было истинно великим,
Останется великим навсегда[14].

Этими стихами открывается книга произведений Тихонова, изданная по материалам его архива, «могилы стола», как он называл свое неопубли-

кованное. В книге, подготовленной Ириной Чепек-Юреневой, представлены в полном виде «Орда» и «Брага», без усечений, предпринятых В. Шошиным в объемном томе Большой серии Библиотеки поэта (Л., 1981), ранее не публиковавшиеся лирические стихи разных времен, размышления о природе поэтического творчества, отрывки мемуаров. Вступительная статья дает прочтение Николая Тихонова в контексте русской романтической поэзии, рисует его как создателя «философии железного века», объясняющей «гвоздевой» характер его балладных героев. «Тихонов, — пишет Чепек-Юренева, — создал свою личную, индивидуальную философию — философию "Железного века", не оправдывающую этот мир, а пытающуюся его гуманизировать»[15]. Ту же формулу «Железный век», восходящую к любимому Тихоновым Баратынскому («Век шествует путем своим железным»), позднее со всей строкой введет в свои поэмы из цикла «Середина века» ученик Тихонова Владимир Луговской:

Век шествует путем своим железным
<...>
Сегодня день рожденья моего...

Луговской наблюдает, как «железные шаги» грозят растоптать «зеленый дворик маленькой души», с «вьюнком и мятой», отгороженный от ветровой стихии времени. Но это лишь сон, бред болезненного воображения. Очнувшись, он снова в строю «железных людей».

Сам Тихонов взял эпиграфом к «Браге» первую часть памятной строфы Баратынского:

Когда возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил,
В твое храненье Всемогущий
Его устройство поручил.

Баратынский писал о наступлении технического прогресса, несущего, по его убеждению, опасность дегуманизации, обмещанивания человечества, забвения возвышенных идеалов:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны.
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Тихонов хотел видеть в революции социальный прогресс и гуманизацию, пусть даже «через горе и смерть». Он «попытался нащупать в этом

кровавом хаосе то поэтическое, что в нем безусловно существовало, как не могло не существовать, как существовала всегда на этой земле душа русского человека»[16]. Однако было нечто, перед чем оказывались бессильны все революции — речь шла о натуральных, естественных бедствиях, поражающих человека на планете Земля. Вот стихотворение «Засуха» (1921), написанное по следам страшного голода 1921 г., где выстраивается другая система координат, другая система ценностей, не социально-классовая, разделяющая на чистых и нечистых, угнетателей и угнетаемых, а бытийная, для которой высшая ценность — жизнь, а не идеология:

На ладонь своей рукой лохматой
Точкою на вязь ладонных строк
Положил сухой, продолговатый,
Невысокий черный уголек.

— Здесь, — сказал он, — все — земля и небо,
Дети, пашни, птицы и стада,
Край мой — уголь, мертвая вода,
И молчанье, где я только не был,
На, возьми, запомни навсегда!

Подо мной с ума сходили кони.
Знал я холод, красный след погони,
Голос пули, шелесты петли...

Но сейчас, сейчас я только понял,
Что вот этот холмик на ладони
Тяжелей всех тяжестей земли.

Баллада давалась Тихонову легко, книги «Орда» и «Брага» были написаны на одном дыхании. Можно сказать, он писал, как дышал. Вспоминая о своем обитании в Петроградском Доме искусств, свидетельствовал, что писал тогда стихи «каждый день все больше и больше»[17]. А в заметках «Весло и лопата» (1929) признавался, что «писал в иные времена по пять стихотворений в ночь»[18], как тогда, когда сочинил «Перекоп». Однако время менялось, диктовало свои законы, и вот Тихонов неожиданно заявляет о прощании с поэтической формой, которая принесла ему славу:

Шеренги мертвых — быль бывалую,
Пакеты с доставкой на дом,
Коней и гвозди брал я
На твой прицел, баллада.

Баллада, скорость голая,
Романтики откос,
Я дал тебе поступь и рост
Памятью имя выжег,

Ступай к другим, веселая,
Служи, как мне служила,
Живи прямой и рыжей.
(«Лицом к лицу», 1924)

Отказавшись от балладного лада, подхваченного, однако, бурно развивавшейся, молодой советской поэзией, сам Тихонов работает над книгой «Поиски героя», куда входят его стихи 1923—1926 гг. (книга вышла в 1927 г.), пишет растянутую и, скажем прямо, мало удачную историко-революционную поэму «Выра» (1927), а впереди — блестящая книга антивоенных стихов «Тень друга», родившаяся в результате поездки в 1935 г. в Париж на Международный конгресс в защиту культуры. Тихонов вспоминал:

«Пересекая Европу, я жадно всматривался в ее мрачное, грустное лицо. Я объехал весь фронт первой мировой войны — от Вердена до моря, до Остенде, и давнее прошлое как-то жутко оживало вокруг»[19].

В этом и последующих путешествиях с миссией мира рождался Тихонов-общественный деятель, член Всемирного Совета Мира. Он ездит по Закавказью и Средней Азии, подымается на горные вершины, начинает заниматься переводами стихов братских советских народов, обретя верных друзей. Романтика боевого подвига уступает место радости бытия, возможности взглянуть на мир с высоты снежных вершин и вершин человеческого духа. В «Стихах о Кахетии» (1935) появляется особенное, лирико-романтическое стихотворение «Цинандали», по силе эмоционального воздействия равное его лучшим балладам, проникнутое хмельной радостью вновь открываемого:

Но сквозь буйные дороги,
Сквозь ночную тишину
Я на дне стаканов многих
Видел женщину одну

<...>

Я прошел над Алазанью,
Над волшебною водой,
Поседелый, как сказанье,
И как песня молодой.

Еще со времен «Орды» и «Браги» Тихонов пишет любовные стихи, за которыми стоит сильный и честный мужской характер: «Чудесной тревогой» называет поэт состояние любви, страсти и самого разрыва. Сколь бы ни был мучителен разрыв, он никогда не винит женщину:

Полюбила меня не любовью, —
Как березу огонь — горячо,
Веселее зари над становьем
Молодое блестело плечо.

Но ни песней, ни бранью, ни ладом
Не ужились мы долго вдвоем, —
Убежала с угрюмым номадом,
Остробоким свистя каиком.

Ночью в юрте, за ужином грубым
Мне якут за охотничий нож
Рассказал, как ты пьешь с медногубым
И какие подарки берешь.

«Что же, видно мои были хуже?»
— «Видно, хуже», — ответил якут
И рукою, лиловой от стужи,
Протянул мне кусок табаку.

Я ударил винтовкою оземь,
Взял табак и сказал: «Не виню.
Видно, брат, и сожженной березе
Надо быть благодарной огню».
(«Полюбила меня не любовью...», 1920)

Эти стихи, еще в духе балладной экзотики, намечали противостояние сильных характеров:

Я люблю тебя той — без прически,
Без румян — перед ночи концом,
В черном блеске волос твоих жестких,
С побледневшим и строгим лицом.

Но, отняв свои руки и губы,
Ты уходишь, ты вечно в пути,
А ведь сердце не может на убыль,
Как полночная встреча, идти...
(«Я люблю тебя той — без прически...», 1937)

В предвоенный для СССР 1940 год, когда Франция уже была под властью нацистов, а на Лондон сыпались бомбы, Тихонов создает ряд удивительных лирических миниатюр «Осенние прогулки» — о войне и человеческой жизни, в защиту любви, как бесценного дара. Среди них великолепный мадригал, обращенный к дорогой поэту женщине:

Я хочу, чтоб в это лето,
В лето, полное угроз,
Синь военного берета
Не коснулась ваших кос,

Чтоб зеленой куртки пламя
Не одело б ваших плеч,

Чтобы друг ваш перед вами
Не посмел бы мертвым лечь.
(«Я хочу, чтоб в это лето...», 1940)

Он вспоминает свою балладную юность, и готов снова стать в караул: на защиту главного для него — ценностей вечных, а не преходящих, как бы снова почувствовав себя солдатом, призванным хранить мир и верность любви.

Все спит в оцепенении одном,
И даже вы — меняя сон за сном.
А я зато в каком-то чудном гуле
У темных снов стою на карауле
И слушаю: какая в мире тишь.
...Вторую ночь уже горит Париж!
(«Ночь», 1940)

К жанру баллады Тихонов возвращается в Великую Отечественную войну, годы которой провел в рядах защитников Ленинграда, оставив летопись битвы за город. О героизме ленинградцев он позже напишет:

«Девятьсот дней битвы за Ленинград — это книга, которую еще не читало человечество. Я, с детства увлекавшийся военной историей, изучавший все войны мира, сражения и осады, могу засвидетельствовать, что не было примера в истории, подобного Ленинграду и его защитникам»[20]. В зиму 1941 года Тихонов написал балладу «Киров с нами», возродив «железного» героя, подвиг которого бессмертен:

В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет.
И сердце прегордое радо,
Что так непреклонен народ.

Тихонов был кумиром нескольких поколений поэтов. В Ленинграде его всегда считали *своим*, хотя вторую половину жизни он прожил в Москве, в основном в писательском поселке Переделкино. Был он уже в ранге высокого государственного сановника. Однако дом его всегда оставался открыт для ближних и дальних друзей, знаменитых и скромных. Приезжая в Москву, к нему непременно отправлялись ленинградские поэты фронтового поколения Михаил Дудин и Сергей Орлов читать свои новые стихи. Из Грузии приезжал Леонидзе, из Баку — Самед Вургун, из Таджикистана — Турсун-заде и многие другие.

Но вернемся к началу 1920-х гг. В «Орде» и «Браге», где прошлое активно вторгается в настоящее, а современность ищет ответы на острые вопросы в историческом прошлом России, критика отмечала попытку возрождения «национального романтизма»[21]. И это возвращение к истокам,

обращение к историческому прошлому, обычно сопровождающее времена социальных сдвигов и потрясений, было характерно не только для Тихонова. Так, Багрицкий в 1921 г. пишет маленькую поэму «Чортовы куклы», обращенную к историческому прошлому России, ее царственным династиям. Об исторических судьбах России мучительно размышляет коктебельский затворник Максимилиан Волошин, стремившийся примирить красных с белыми и все же признавший путь большевиков «исконным народным путем». Фрагменты его мистико-романтической поэмы «Россия», опубликованные в литературно-художественном сборнике «Недра» в 1925 г., выражали признание не случайности, а закономерности Октября, укорененности революции в глубинах русской истории:

Есть дух Истории — безликий и глухой,
Что действует помимо нашей воли,
Что направлял топор и мысль Петра,
Что вынудил мужицкую Россию
За три столетья сделать перегон
От берегов Ливонских до Аляски.
И тот же дух ведет большевиков
Исконными народными путями.

Стилевые тенденции «национального романтизма», возродившиеся в поэзии, послужили сплочению вокруг русской идеи поэтов разных поколений, тяготеющих к романтической школе. При этом романтика «боев и походов» оказалась тесно связанной с отечественной историей, причудливо соединив исторические походы с битвами революции и Гражданской войны, национальное с интернациональным.

Характерна с этой точки зрения первая книга стихов Владимира Луговского «Сполохи», вышедшая в 1926 г. и составленная из стихов, написанных молодым поэтом, участником Гражданской войны. Уже уходящие в прошлое «бои и походы» вызывают образы, связанные с отечественной историей, раздумья о судьбах России, подспудное «а что дальше?»

Память о Новгородской вольнице, интерес к быту поморов шли у Луговского, выросшего в семье московских интеллигентов-русофилов, в значительной мере от исторических концепций Ключевского, частого гостя в доме родителей, от блоковских циклов о России. Стихи молодого поэта несли в себе национально-патриотические настроения, охватившие широкие слои интеллигенции, традиционно готовой к жертве во имя высших идей и задач.

Дорога идет от широких мечей,
От сечи и плена Игорева,
От белых ночей, Малютиных палачей,
От этой тоски невыговоренной —

(«Дорога», 1926)

так определяет поэт истоки русской революции. И все эти эмоционально-исторические наслоения, исторические и былинные персонажи, фигуры забубенных ушкуйников, новгородских ребят, играющих своей богатырской силой, опоены хмелем тихоновской «Браги»:

И словно напившись прадедовской браги,
Напяливши ночь на плечи,
Сходились лесов вековые ватаги
На злое, весеннее вече.
(«Ушкуйники», 1925–1926)

Само название «Сполохи», схватывающее эмоциональные контексты книги, явно пришло со страниц Тихонова:

Так, сестра, гуляй напропалую
Ветром ввысь, *сполохом* за кусты (курсив мой. — *С. К.*)

Поэт любуется безудержной, хлещущей через край удалью. У него, как и у Тихонова, страницы национальной истории как бы перемешиваются с еще не написанной историей Гражданской войны.

Поэты-романтики охотно уводили своих персонажей в глубь веков, к истокам национального характера, перебрасывая мосты из современности в прошлое, с тем, чтобы как-то понять и объяснить происходящее ныне. Самое пристальное их внимание привлекала Петровская эпоха, поворотный пункт в истории России, романтизированно-символический образ Петра, воплощение исторически оправданной жестокости. «Не вчера ли к Петровским заплечным работам / Через нас перебросили мост» — пытался провести историческую параллель между эпохами Тихонов. «Россия храпит, как кобыла на корте...» — искал Луговской в Петровской Руси «начало начал» своего вздыбленного, бурного времени:

И словно к всемирным готовясь потопам,
Роятся эскадры и флоты.
И ткацкий челнок порождает полотна,
И пушку куют в арсенале —
Вот это начало историй холодных
О самом крутейшем начале.
(«Из цикла XVIII–XIX в.: Начало века», 1925)

Луговской, младший современник Тихонова, заявивший о себе уже после того как Тихонов простился с балладой, оказался наиболее последовательным в продолжении и развитии «философии железного века». У него, как и у Тихонова, историческая тема спаяна с событиями Гражданской войны как бы на уровне национальной характерологии. В осмыслении стихийного и организующего начал в революции Луговской движется путем, открытым «Ордой» и «Брагой», романтический пафос которых в значитель-

ной мере достигался столкновением опьяненной брагой орды с жесткой революционной дисциплиной. Вековая ушкуйничья сила, введенная в ее железные берега, предстает в стихах Луговского несокрушимой. Поэт славит воинскую доблесть, верность долгу, мужество, бесстрашную устремленность навстречу смерти и счастью. Его герои сродни «железным» людям тихоновских баллад. Его не интересуют судьбы конкретных людей в революции, но сама идея подвига, безымянного героизма.

И строго, фонарями шаря,
Летят у черта на рогах
Четыре шлема...
(«Неспокойно», 1926) —

вот мгновенная зарисовка, характерная для поэтического видения Луговского этого периода. Для него главное — «угарная, слепая сила, холодные зрачки людей, разлет без мысли и усилий», поскольку «...штык остер. / Винтовка проста, / А жизнь — во сто крат проще».

В упорном стремлении свести все многообразие духовного мира к однозначности военного приказа проявлялась общая тенденция подчинения чувств долгу, характерная для романтической поэзии Гражданской войны и первых лет восстановительного периода. Как идеал и норма утверждается ситуация и тип героя тихоновской «Баллады о синем пакете». Этот романтический максимализм усиливался в поэзии Луговского рационализмом теорий конструктивистов, которые он разделял, являясь членом ЛЦК.

Классикой советской поэзии осталась «Песня о ветре» (1926), не менее популярная, чем тихоновские баллады, славящая безудержную удаль людей, вовлеченных в безумную круговерть гражданской войны.

Итак, начинается песня о ветре,
О ветре, обутом в солдатские гетры,
О гетрах, идущих дорогой войны,
О войнах, которым стихи не нужны.

Ветровое начало пронизывает поэзию Луговского, открывая просторы мира, выводя на его авансцену романтического героя, открытого бурям времени, твердо уверовавшего в железную правду революции и навсегда оставшегося верным идеалам молодости. При этом через ветровую стихию времени он пронес «одну звезду — победу света». Недаром много лет спустя, в цикле поэм «Середина века», которые Луговской, по его собственному признанию, «писал с 1943 года, писал с мукой, с горячностью, с душевным раздумьем о судьбах времени, о судьбах моей страны, о судьбах революции»[22], он признается: «Но я хочу страстней и беспристрастней / О времени и людях говорить», «О горестном многообразье счастья, / О том, что сердце — это облик мира...»

С середины 1920-х гг. разгорелись жаркие споры о романтике. Перед поэтами романтической школы возникла не только предложенная критикой, но и внутренняя потребность перехода от традиционного романтического стиля к новому, обращенному к живой действительности. С наибольшим драматизмом процессы эти развернулись в творчестве одного из самых знаменитых поэтов старшего поколения — Эдуарда Багрицкого.

Багрицкий был прирожденным и убежденным романтиком. О его влюбленности в поэзию ходили легенды. Он мог часами читать любимых им проклятых поэтов, английских романтиков, всего Александра Блока и без конца Пушкина. Константин Паустовский вспоминал: «Мне даже казалось, что, например, стихи Блока о Командоре, или «веселые нищие» Бернса, или сказание Де Костера о Тиле Уленшпигеле — все это он считал как бы написанное не только Блоком, Бернсом или Де Костером, но и им, Багрицким. Все это принадлежало ему хотя бы по той причине, что он умел открыть в нем незамеченные богатства звуков, образов, красок и очарований... Чужие стихи как бы расцветали в руках у Багрицкого. Он был веселым феодалом государства поэзии. Он проходил по лугам этой страны, сбивая пыльцу с высоких перезревших цветов, прищуриваясь от солнечного цвета, сея богатства широкой рукой. И, может быть, к нему больше подходило слово "певец", чем "поэт"»[23]. А вот свидетельство И. Рахтанова: «Еще в первую встречу меня поразило сходство Багрицкого с Денисом Давыдовым. Пушкинский собутыльник, рубака-партизан и революционный поэт имели много общих черт. Прославленный седой чуб был одним из разительных проявлений этого сходства. Много позже я увидел рисунки Багрицкого. Мальчишеские, воинственные — они опять наводили на мысль о партизане Отечественной войны.

У Багрицкого была маска, литературная личность. Она совпадала с личностью Дениса Давыдова, — разумеется, перенесенной в условия нашего времени. Те, кому приходилось слышать рассказы Багрицкого об иранском походе, помнят их картонажную прелесть. Над ковровой тахтой у Багрицкого висел златоустовский палаш с эфесом из слоновой кости. Багрицкий любил говорить о героях гражданской войны и о собственных похождениях. <...>

Он не обижался, когда ему не верили. Он добродушно продолжал рассказывать, и слушателю скоро было уже все равно — правда это или нет»[24].

Разумеется, речь идет об избранном поведенческом комплексе и степени тождестве личности и *маски*. Поэзия Багрицкого 1915—1924 гг. подернута романтическим флером, за которым угадываются живые реалии. Лирическое «я» поэта проступает в стихах, обращенных к историческим событиям и фактам. Его мучит судьба Пушкина, он снова и снова обращается к трагической истории смерти поэта, воспринимая революцию и Гражданскую войну как возмездие:

Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронес,
Я с Пушкиным шатался по окопам,

Покрытый вшами, голоден и бос.
И сердце колотилось безотчетно,
И вольный пламень в сердце закипал,
И в свисте пуль, за песней пулеметной
Я вдохновенно Пушкина читал!
(«О Пушкине», 1924)

«Мы голодные, мы нищие, с Лениным в башке и с наганом в руке» — заявлял представитель другого крыла советской романтической поэзии Владимир Маяковский, выражая «пафос множеств», победивших в гражданской войне и готовых к творчеству новых, пока еще не полностью понятых и понятных форм жизни.

Романтический герой Багрицкого сродни этой революционной массе, но говорит не только от ее имени, — герой его многолик и вместе с тем индивидуален. Критика писала об этой «многоликости» и романтических «масках» поэта[25]. Это веселый странник, Птицелов, Тиль Уленшпигель, собеседник и друг «веселых нищих» Роберта Бернса. И хотя прежде всего это поэт Эдуард Багрицкий со своим легко узнаваемым голосом, он с удовольствием говорит о возможностях своих поэтических перевоплощений, доставляющих ему самому радость полноты бытия:

Кто услышит раковины пенье,
Бросит берег — и уйдет в туман;
Даст ему покой и вдохновенье
Окруженный ветром океан...

Кто увидел дым голубоватый,
Подымающийся над водой,
Тот пойдет дорогою проклятой,
Звонкою дорогою морской...

<...>

Ранним утром
Я уйду с Дальницкой,
Дынь возьму и хлеба в узелке,
Я сегодня
Не поэт Багрицкий
Я — матрос на греческом дубке...
(«Возвращение», 1924)

Этот дар перевоплощения проявлялся не только в написании собственных стихов, но и в чтении чужих, в погружении в мир «чужого» творчества.

Рождением и всем своим поэтическим творчеством Багрицкий связан с Одессой. После быстрой победы революции, в условиях кровопролитной Гражданской войны, Одесса на целых три года оказалась ареной беспрерывных смен правительств, оккупации войсками Антанты. Советская власть окончательно утвердилась в Одессе лишь в 1920 г.

Одесский эстет и сноб Багрицкий дебютировал в 1915 г. стихотворениями «Креолка» и «Летучий голландец» на мелованных страницах альманаха «Серебряные трубы». Чуждый какой бы то ни было политики, он оказался вовлеченным в разноречивые и непредсказуемые ситуации революционной смуты: участвовал в персидской экспедиции, в начале 1918 г. возвратился в Одессу и служил в Красной армии в должности инструктора политотдела Особого партизанского отряда им. ВЦИК. Он выступает фронтовым агитатором, пишет воззвания, листовки, участвует в боях с армией Нестора Махно и так называемыми «верблюжьими полками» атамана Григорьева. И имеет право сказать с гордостью:

Не я ль под Елизаветградом
Шел на верблюжские полки,
И гул, разбрызганный снарядом,
Мне кровью ударял в виски?[26]

Трагические события Гражданской войны на Украине получили отражение в поэме Багрицкого «Дума про Опанаса» (1926) — о крестьянском хлопце, сгинувшем в братоубийственной бойне. И хотя поэт открыто сочувствует Опанасу, мечущемуся между белыми и красными, оторванному от родной земли, далекому от каких бы то ни было политических интересов, сам он сделал свой сознательный выбор, приняв судьбу «солдата революции».

Первая книга стихов Эдуарда Багрицкого «Юго-Запад» вышла только в 1928 г., когда он перебрался в Москву, где уже обосновалась литературная колония молодых писателей-одесситов. Багрицкий был уже знаменит, жил в Кунцево с женой и сыном Всеволодом. К нему ездили *на поклон* молодые поэты, а его творчество оказалось в центре критических споров.

«Дума про Опанаса» сделала Багрицкого известным не только в кругу любителей и ценителей поэзии, она как бы возводила его в некий официальный ранг: не зря же получила высокую оценку критики и самого Горького. Народно-песенную мелодику украинских дум, фольклорные мотивы и образы воля поэта переплавила в покоряющий задушевностью литературный текст. Картины батальных сцен развертываются на фоне природы, сопереживающей происходящему, как в «Слове о полку Игореве», с которым нередко сравнивали «Думу» Багрицкого:

Прыщут стрелами зарницы,
Мгла ползет в ухабы,
Брешут рыжие лисицы
На чумацкий табор,
За широким ревом бычьим —
Смутно изголовье;
Див сулит полночным кличем
Гибель Приднестровью.
А за темными возами,

За чумацкой соныо,
За ковыльными чубами,
За крылом вороньим,
Омываясь горькой тенью,
Встало над землею
Солнце нового сраженья —
Солнце боевое...

Приведенные строки предшествуют описанию былинного поединка Опанаса с комбригом Котовским. Современникам особенно запомнилась в чтении Багрицкого эта сцена. «Багрицкий не просто читал, он лицедействовал. Это был театр одного актера»[27], — рассказывал В.Н. Орлов:

Где широкая дорога,
Вольный плес днестровский,
Кличет у Попова лога
Командир Котовский.
Он долину озирает
Командирским взглядом,
Жеребец под ним сверкает
Белым рафинадом.
Жеребец подымет ногу,
Опустит другую,
Словно пробует дорогу,
Дорогу степную.
А по каменному склону
Из Попова лога
Вылетают эскадроны
Прямо на дорогу...

<...>

— Налетай, конек мой дикий,
Копытами двигай,
Саблей, пулей, или пикой
Добудем комбрига!
Налетели и столкнулись,
Сдвинулись конями,
Сабли враз перехлестнулись
Кривыми ручьями...

После «Думы про Опанаса» слава Багрицкого росла и умножалась. Имя его уважительно упоминается в ряду создателей революционной эпопеи. Но он снова уходит от исторической темы во вневременной мир морских дорог и опасностей. Используя старый образ романтической литературы — бутылка с письмом, брошенная в море гибнущим судном, — пишет балладу «Арбуз» (1924, 1928) с ее стремительными ритмами и трагическим концом:

В густой бородач ударяет бурун,
Чтоб брызгами вдрызг разлететься;
Я выберу звонкий, как бубен, кавун —
И ножиком вырежу сердце

<...>

Сквозь волны — навылет!
Сквозь дождь — наугад...

Груженый арбузами дубок гибнет, а к берегу на третьи сутки, прямо в руки любимой, приплывает последняя весть:

Кавун с нарисованным сердцем берет
Любимая мною казачка...

И некому здесь надоумить ее,
Что в руки взяла она сердце мое!..

Тогда же были написаны «Контрабандисты» (1927): «По рыбам, по звездам / Проносит шаланду; / Три грека в Одессу / Везут контрабанду». «Контрабандистами» увлекалась литературная Москва, их декламировала «вся Одесса», с явным удовольствием повторялись запомнившиеся строки: «Ай, Черное море!.. Вор на воре!», «Ах, Черное море, Хорошее море!..» И казалось неважным, с кем и на чьей стороне автор стихотворения — с пограничниками сторожевого дозора или с бесстрашными греками-авантюристами — «Янаки, Ставраки, папой Сатыросом». Главное было не в сочувствии тем или иным персонажам, но в бьющей через край силе:

Так бей же по жилам,
Кидайся в края,
Бездомная молодость,
Ярость моя!
Чтоб звездами сыпалась
Кровь человечья,
Чтоб выстрелом рваться
Вселенной навстречу.

Внимательно читая стихи Багрицкого, понимаешь, насколько органичным был для него мир традиционной романтики, как свободно вписывались его книжные герои в действительность начала 1920-х гг.

Любопытно отметить, что даже критика, в достаточной мере строгая к «попутчикам», к которым причислялся Багрицкий согласно «табелю о рангах», установленному руководителями литературной политики, была благосклонна к поэту, столь не похожему на других. Размышляя о романтической поэзии, А. Лежнев писал, несомненно, имея в виду и Багрицкого: «...Конечно, когда мы говорим о романтике, мы имеем в виду не давно отзвучавшую поэзию старины, рыцарских замков, готических колоколен и призраков. Поэт, который бы отгородился от действительности узорной решеткой фантазии, служил бы не революции, а реакции. Романтика волшебных замыслов умерла. Но есть и иная романтика, которую революция вовсе не собирается сдать в архив. Эта романтика не отбрасывает целиком и старую. У нее она берет ее ритмы, стремительность и энергию, ее баллады, ее красочное восприятие мира»[28].

Однако вопрос о «старой» и «новой» романтике оставался острым и не решенным в самой поэтической практике. И Багрицкий охотно выносит эту *нерешенность* на обсуждение. Его размышления о судьбах романтической поэзии получили отражение в самих заглавиях: «Стихи о поэте и романтике», «Стихи о соловье и поэте» (1925), «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» (1927), «Вмешательство поэта» (1929). Признавая необходимость новых подходов, в том числе стилистических, в постижении времени и нового героя, Багрицкий вступает в разговор с самой романти-

кой, вызвав ее на свидание. В развернувшемся диалоге выясняется, что она прекрасно понимает свою вроде бы ненужность эпохе, и готова смириться. Но поэт не может предать свою Музу, в каком бы униженном — безжалостным временем, злыми невзгодами — состоянии она ему ни предстала:

Пустынная нас окружает пора,
Знамена в чехлах и заржавели трубы.
Мой друг! Погляди на меня — я стара:
Морщины у глаз, и расшатаны зубы...
Мой друг, погляди — я бездомная тень,
Бездомные песни в ночи запеваю,
К тебе я пришла сквозь туман и сирень, —
Такой принимаешь меня?
«Принимаю!
Вложи свои пальцы в ладони мои,
Старушечьей ниже склонись головою —
За мною войсками стоят соловьи,
Ты видишь — июльские ночи за мною!»
(«Стихи о поэте и романтике»)

Понадобилось целое десятилетие в короткой жизни Багрицкого, чтобы найти слова равные этим, заключающим разговор поэта с романтикой. В год смерти он напишет:

Будут ливни. Будет ветер с юга
Лебедей призывное ячанье.
(«Февраль», 1933–1934)

Умер он рано, накануне качественно нового творческого взлета. А перед этим были годы мучительных поисков, размышлений, сомнений. Он сам спровоцировал критическую ситуацию, написав «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» — о поколениях и судьбе старой романтики в условиях строящегося нового мира. Возможно, одним из поводов воображаемого диалога Багрицкого с молодым поэтом Николаем Дементьевым послужило обращение к комсомольским поэтам-романтикам Светлову и Уткину Маяковского в его «Послании к пролетарским поэтам» (1926), где он призывал к стилевому многообразию и творческому взаимопониманию — «чтоб больше поэтов хороших и разных» — и шутливо предлагал: «Разрежем общую курицу славы и каждому выдадим по равному куску».

Поэты старшего поколения были настроены доброжелательно к так называемому «молодняку». Багрицкий в «Разговоре с комсомольцем Н. Дементьевым» о настоящем и прошлом, о жизни и возможной гибели в будущей войне, видит себя «военспецом», Дементьева — «военкомом» и убежденно говорит юноше: «Десять лет разницы — / это пустяки».

Справа — наган,
Да слева шашка,
Цейс посередке,

Сверху — фуражка...
А в походной сумке —
Спички и табак.
Тихонов,
Сельвинский,
Пастернак...

Степям и дорогам
Не кончен счет;
Камням и порогам
Не найден счет.
<...>
Не дождались гроба мы,
Кончили поход...
На казенной обуви
Ромашка цветет...

Однако молодой «военком» Коля Дементьев не принимает протянутую ему руку военспеца-«попутчика». Шутливое «Старая романтика, / Черное перо!» воспринято им всерьез, и в своем «Ответе Эдуарду» двадцатилетний юноша отчитывает маститого поэта, обвиняя его едва ли не в апологии войны и возврате к устаревшей, изжившей себя романтической школе:

Багрицкий!
Романтика против войны:
Регалии старые —
отменены
И проданы с аукциона[29].

Имена поэтов, книжки которые Багрицкий берет в последнюю дорогу, — «Тихонов, Сельвинский, Пастернак», — не вызывают сочувствия и восторга у его молодого друга, настроенного на боевую современность, героику труда. Он предлагает свой вариант романтического:

Над огромным проломом стоит инженер
Начинается бой и наутро победа[30].

Было бы наивным считать, что «Ответ Эдуарду» Николая Дементьева повернул Багрицкого к современности, вынудил пересмотреть и, более того, сменить эстетические установки. Однако, безусловно, непонимание, проявленное молодым другом (они действительно дружили), стимулировало процесс смены «поэтического оперения», стремление доказать, в первую очередь себе, способность писать и по-другому.

Литературная критика не без сожаления иронизировала по поводу программных «Стихов о себе» (1929), стансов «Cuprinus Garpio» (1928, 1929) —

романс карпу, — наметивших сдвиг в творческих установках поэта. «Багрицкий — романтик, начавший линять», — с упреком писал о нем Лежнев[31]. Ответом явилось полемическое стихотворение «Вмешательство поэта» (1929), где Багрицкий высмеивает претензии критика:

Прошу, скажите за контрабандистов,
Чтоб были страсти, чтоб огонь, чтоб гром,
Чтоб жеребец, чтоб кровь, чтоб клубы дыма. —
Ах, для здоровья мне необходимы
Романтика, слабительное, бром!

Раздраженная интерпретация положений статьи Лежнева, данная в этом стихотворении, передает тогдашнее умонастроение Багрицкого. Ему было трудно отказаться от традиционно романтического изображения действительности, и одновременно он, кожей чувствовавший движение времени, не хотел остаться на его обочине, а значит сознавал необходимость не только обновить поэтический реквизит, воспеть молнию электричества и грохот динамика вместо стихии огня и грома, но и (что главное!) прикоснуться стихами к тому трудовому энтузиазму, в котором жила в это время страна. Книги «Победители» и «Последняя ночь» (1932) отразили мучительный процесс слома традиционного романтического канона в поисках ритмов и образности, соответствующих новой эпохе, напрямую приближенных к изображению тех социальных процессов, которые развертывались в Советской России. Багрицкий стремится соответствовать законам, как он сам себя уверяет, революционной целесообразности. Признаваясь: «О, мать революция! Не легка / Трехгранная откровенность штыка», — ищет выхода из нравственных тупиков и экстремальных ситуаций, предложенных временем. Вступает в диалог с веком, стремясь признать и принять его жестокую правоту, обрекающую человека на одиночество:

А век поджидает на мостовой
Сосредоточен, как часовой.
Иди — и не бойся с ним рядом встать.
Твое одиночество веку под стать.
Оглянешься — а вокруг враги;
Руки протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «Солги», — солги,
Но если он скажет: «Убей», — убей.
Я тоже почувствовал тяжкий груз
Опущенной на плечо руки.
Подстриженный по-солдатски ус
Касался тоже моей щеки.
И стол мой раскидывался как страна,
В крови и чернилах квадрат сукна,
Ржавчина перьев, бумаги клок —
Все друга и недруга стерегло.
Враги приходили — на тот же стул

Садились и рушились в пустоту.
Их нежные кости сосала грязь.
Над ними захлопывались рвы.
И подпись на приговоре вилась
Струей из простреленной головы.
(«ТВС», 1929)

С точки зрения нравственных законов, исповедуемых русской поэзией, признания Багрицкого, мягко говоря, беспрецедентны. Готовность «убить», «солгать», участвовать «пером», т. е. поэтическим словом в «подписи на приговоре» — и все это во имя лучезарного будущего, обещанного революцией, — свидетельствуют о полной растерянности перед неожиданными результатами насилия вместо обещанных прав и благ для всех. Сергей Есенин, принявший революцию по-своему, «с крестьянским уклоном», увидев в ней «новый Спас», изначально отделил поэзию от революционного насилия, выдвинул свою декларацию прав поэта, своего рода «охранную грамоту», а своего лирического героя отделил от тех, «кто расстреливал несчастных по темницам». «Отдам всю душу Октябрю и Маю, / Но только лиры милой не отдам», — писал Есенин, в значительной мере оплатив жизнью прямой отказ «отдать милую лиру» в «чужие руки».

Багрицкий умер в 1934 г., не дожив до большого террора, развернувшегося в стране, проведя, однако, *перестройку* в собственном мире творчества. Одержав «победу» над самим собой, он дал новой книге стихов знаковое название «Победители». О том, какой ценой далась ему эта «победа», рассказывают черновики его стихотворений:

Мой дом, как чернильница, невелик
Средь ветра, степей и рек,
Мотаясь по нем, зажимает крик
Маленький человек[32].

В поэтическом видении возникают и дробятся ассоциации, вызванные грандиозными классовыми и социальными сдвигами — индустриализацией, коллективизацией сельского хозяйства:

А видишь ли, как во мрак
Выходит в дорогу огромный класс
Без посохов и собак.
Полна преступлений
Степная тишь,
Отравлен дорожный чай...
Тарантулы... Звезды...
А ты молчишь?
(«Итак — бумаге терпеть невмочь...», 1930)

Эти строки, возвращают к «письменному столу», «кровавому квадрату», в поле которого происходит борьба поэта с самим собой. Он полагает, что

вышел победителем в этой борьбе, понимая, однако, что смене «поэтического оперенья», сопутствует политизация творчества. Перо и бумага *не слушаются* поэта.

И я надрываюсь и я пишу —
Один в моей мурье...
Я песню свою кулаком глушу
И как неприятно мне...[33]

Строчки, не введенные поэтом в печатный текст, оставшиеся в его черновиках, были написаны вслед за трагическим признанием Маяковского: «Я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Во имя чего же *глушит* свою песню поэт романтик Эдуард Багрицкий, стихи которого были любимы и заучивались наизусть? Лирический герой стихотворения «Итак — бумаге терпеть невмочь...» задыхается в тесноте комнаты. Как солнце и воздух ему надобны чудеса, превращения, которые еще недавно легко достигались перенесением действия и героя в условно-романтический мир прекрасного. Но он сознательно выбирает другое:

История постучала в окно:
Так распахни его[34].

Он чувствует себя включенным в поток истории, хочет рассказать «о времени и о себе» новыми словами, созвучными этому, не до конца познанному, времени.

И пред ним, зеленый снизу,
Голубой и синий сверху,
Мир встает огромной птицей,
Свищет, щелкает, звенит —

приветствовал он в 1918 г. в стихотворении «Птицелов» приход нового мира, открытого революцией. Теперь ему нужны другие слова и другие герои — не веселый птицелов Дидель, не лихие пираты-контрабандисты, но «работники страны». Об охвативших его кризисных настроениях Багрицкий писал в набросках к автобиографии:

«Моя повседневная работа — писание стихов к плакатам, частушек для стенгазет и устгазет — была только обязанностью, только способом добывания хлеба. Вечерами я писал стихи о чем угодно, о Фландрии, о ландскнехтах, о Летучем Голландце, тогда я искал сложных исторических аналогий, забывая о том, что было вокруг. Я еще не понимал прелести собственной биографии. Гомерические образы, вычитанные из книг, окружили меня. Я еще не был во времени — я только служил ему. Моя первая поэма о современности — “Трактир”. Я боялся слов, созданных современностью, они казались мне чуждыми поэтическому лексикону — они звучали фальшиво и ненужно. Потом я почувствовал провал — очень уже мое

творчество отъединилось от времени. 2 или 3 года я не писал совсем. Я был культурником, лектором, газетчиком — всем, чем угодно — лишь бы услышать голос времени и по мере сил вогнать его в свои стихи. Я понял, что вся мировая литература ничто в сравнении с биографией свидетеля и участника революции...»[35]

Однако время как бы работало против поэта, деформируя не только стиль, но и саму личность. Он чувствовал это еще в середине двадцатых. Провозглашенная партией новая экономическая политика оборачивалась гримасами, подменяя собой романтику революционной реальности.

«От черного хлеба и верной жены / Мы бледною немочью заражены...» — начинает Багрицкий стихи о своем поколении, имевшие в одной из ранних редакций заглавие «Мы»:

Нам нож — не по кисти,
Перо — не по нраву,
Кирка — не по чести
И слава — не в славу:
Мы — ржавые листья
На ржавых дубах...
<...>
Над нами трубят трубачи молодые,
Над нами восходят созвездья чужие,
Над нами чужие знамена шумят...
(«От черного хлеба и верной жены...», 1926)

В какой-то момент он хочет вернуться к прошлому, к «веселым людям» старых романтических стихов, зовет обратно Птицелова-Диделя, Тиля Уленшпигеля, толстого Ламме, но они молчат. К прошлому возврата нет, хотя ему по-прежнему снятся вдохновляющие сны: «Блеск штыка, пролетающий в тучах», «стук копыт», «песня трубы».

И все же он обретает новых друзей в «работниках страны» и готов славить романтику их трудовых подвигов — теперь это геодезисты-землемеры, рыболовы, зоотехники, готовые принять его в свои ряды:

Мы строим из наших жил и костей
И будем строить года —
То кровь наша по водопроводам бежит
Огонь наш из глаз в проводах,
Мотыгой и пулей, огнем и судом
Мы свой расчищаем путь —
И мрачная радость уводит нас
И назад нам не повернуть...[36]

Трилогия «Происхождение» (1930), «Человек предместья» (1932), «Смерть пионерки» (1932) отражает позицию субъективно честного писателя, уверовавшего в высшую справедливость революционных законов. Его герой ре-

шительно порывает со своим национальным этносом, уходя от «длиннополых евреев» во вненациональное пространство. Он воспевает умирающую девочку Валю, с жестокостью отталкивающую руку плачущей матери, которая протягивает ей нательный крест. Формула «О, мать революция! Не легка / Трехгранная откровенность штыка» распространяется на семью, оправдывая жестокость пионерки Вали в отношении матери, ее отречение от отчего дома. На смену христианской религии приходит новая, полностью разрушающая кровные связи. В этой новой *красной* религии есть свои ритуалы, свои стояльцы за веру, свои мученики. В ней есть свой энтузиазм и своя красота. Багрицкий и передает этот энтузиазм, эту одушевленность юных, готовых идти на костер за свои убеждения. Их жертвенность близка поэту, в ней — тот же высокий романтический дух, который жил и в нем в первые революционные годы. И не случайно в финале стихотворения «Смерть пионерки» Багрицкий проводит прямую связь между своим поколением и поколением, только вступающим в жизнь, восстанавливая нарушенную, как недавно казалось, связь времен и традиций:

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На Кронштадский лед.

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы.

Возникай содружество
Ворона с бойцом, —
Укрепляйся мужество
Сталью и свинцом.

Чтоб земля суровая
Кровью истекла,
Чтобы юность новая
Из костей взошла.

В книгах «Юго-Запад» (1928), «Победители» (1932), «Последняя ночь» (1932), связанных биографическим сюжетом, Багрицкий, по его же словам, хотел показать историю личности конкретного человека в ее становлении. Поэмы «Последняя ночь» и «Февраль» завершены не были. В поэме «Февраль» (1933–1934) герой предстает комиссаром по борьбе с бандитизмом в дни Февральской революции 1917 года:

...Я появлялся, как ангел смерти,
С фонарем и револьвером, окруженный
Четырьмя матросами с броненосца...
(Еще юными. Еще розовыми от счастья.
Часок не доспавшими после ночи.
Набекрень — бескозырки. Бушлаты — настежь.
Карабины под мышкой. И ветер — в очи.)

Моя иудейская гордость пела,
Как струна, натянутая до отказа...
Я многое дал бы, чтоб мой пращур,
В длиннополом халате и лисьей шапке,
Из под которой седой спиралью
Спадают пейсы и перхоть тучей
Взлетает над бородой квадратной...
Чтоб этот пращур признал потомка
В детине, стоящем подобно башне
Над летящими фарами и штыками
Грузовика, потрясшего полночь.

Апофеозом раскрепощенной личности предстает сцена в «чайном домике» генеральши Антонины Яковлевны Клеменц. С отрядом революционных матросов, врывается «комиссар» в тихую обитель «доброты семейного уюта» — с пианино, бюстом Толстого на шкафу, вазочкой пирожных на столе (впрочем, это только благопристойное прикрытие борделя, который содержит генеральша). Здесь матросы арестовывают зашедших «отдохнуть» знаменитых одесских «Семку Рабиновича», «Петьку Камбалу» и «Моню Бриллиантщика». В одной из комнат герой находит ту неприступную гимназистку (теперь проститутку), по которой горько страдал много лет и которая оскорбительно отвергла местечкового заморыша, пытавшегося говорить о любви и читать Гумилева. Откровенная сцена в постели, при открытом физиологизме, не принятом в печатном слове русской поэзии, завершается высокой романтической нотой, поднимающей «низкое» до высоты горнего:

Я беру тебя за то, что робок
Был мой век, за то, что я застенчив,
За позор моих бездомных предков,
За случайной птицы щебетанье!

Я беру тебя, как мщенье миру,
Из которого не мог я выйти!

Принимай меня в пустые недра,
Где трава не может завязаться, —
Может быть, мое ночное семя
Оплодотворит твою пустыню.

Будут ливни, будет ветер с юга,
Лебедей влюбленное ячанье.

Герой последних произведений Багрицкого, вышедший победителем в диалоге с временем и самим собой, долго чувствовал себя неприкаянно в буднях восстановительного периода и провозглашенного государством нэпа. Он прошел трудный период исканий, художественных открытий и ут-

рат. С упорством романтического волевого характера пытался обрести себя в мире исторической и художественной реальности. Процесс этот оказался длительным и болезненным. В культурно-историческом сознании эпохи, советской и постсоветской, Багрицкий остался прежде всего вольнолюбивым романтиком, воспевшим сильных людей, мореплавателей, скитальцев, участников героических боев и походов

Романтика Гражданской войны, через расставание с которой прошли ее главные барды Тихонов и Багрицкий, была подхвачена поэтами, судеб которых «бои и походы» коснулись скоре литературно, чем фактически. Кровавое месиво человеческой бойни осталось за чертой жизни самых ярых романтиков 1920-х годов — Иосифа Уткина, Михаила Светлова, Михаила Голодного. Батальная романтика и ее прославление для них было более темой, чем биографией. Однако их баллады, песни, смягчившие «железность» жестоких баллад Тихонова, прославляли подвиг, смерть во имя жизни, требовали, в условиях новой действительности, бдительности в отношении к врагам революции. А сами они мечтали о новых походах и мировом пожаре. «Гренада» (1926) и «Рабфаковке» (1925) Светлова (о современной Жанне д'Арк) увлекали романтикой подвига, прославляя личную смерть ради жизни многих. Идея мировой революции «через горе и смерть» в «Гренаде» раскрывается как романтическая одержимость, подпитываемая идеалом всемирного братства:

Я хату покинул,
Пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде
Крестьянам отдать.

Мучительный процесс раздумий над «правдой» и «кривдой», «милой лирой» и жестокими законами революции, побуждавшей поэтов первого призыва «к жертве», как бы обошел стороной, следующих за ними. В 1927 г. Светлов написал «Пирушку», восторженно принятую читателями и критикой, — классический образец романтической баллады. Боевые друзья празднуют десятую годовщину Октября:

Вдохновенные годы
Знамена несли,
Десять красных пожаров
Горят позади.
Десять лет — десять бомб
Разорвались вдали
Десять грузных осколков
Застряли в груди...

Светлов развертывает «романтическую ночь» воспоминаний кристально чистых людей, рыцарей революции, занятых будничным мирным трудом, где «Ундервуд» и «боевой пулемет» соседствуют как равные орудия

труда. Но собравшиеся за столом, присутствуют как бы в двух измерениях, настоящем и не отпускающем их прошлом. Всплывает ассоциативная вязь событий. Ночь со своими таинственными шорохами, звездами и видениями сопутствует ностальгическим воспоминаниям, «как Саратов крестился последним крестом», «как без хлеба сидел, как сидел без воды, разоруженный полк юнкеров»:

Пей, товарищ Орлов,
Председатель Чека,
Пусть нахмурилось небо,
Тревогу тая —
Эти звезды разбиты
Ударом штыка,
Эта ночь беспощадна,
Как подпись твоя.

«Пирушка» писалась под явным воздействием «ТБЦ» Багрицкого, герой которого в тяжелом бреду разговаривает с председателем большого Чека Дзержинским, пытаясь оправдать подпись «на приговоре», вьющемся «струей из простреляннои головы». «Товарищ Орлов» в «Пирушке», как и Дзержинский в «ТБЦ», олицетворяют собой революционную справедливость:

Пей, товарищ Орлов!
Пей, за новый поход!
Скоро выпрыгнут кони
Отчаянных дней.
Приговор прозвучал,
Мандолина поет,
И труба, как палач,
Наклонилась над ней.

В «молодой» поэзии 1920-х гг. развернулась настоящая борьба стилевых тенденций, формирующих романтическое направление. Убежденные *романтики боев и походов* — Светлов и Голодный — навсегда сохранили верность теме. Страна жила в ощущении приближающейся военной угрозы со стороны Запада, со страниц газет шли призывы «держать порох сухим», и героика Гражданской войны, воспетая Тихоновым и Багрицким, оставалась для них неиссякаемым источником творческого вдохновения. В стихотворении «Перед боем» (1927) Светлов не только трубит тревогу, но сам уже рвется в бой:

Советские пули
Дождутся полета...
Товарищ начальник,
Откройте ворота!
Туда, где бригада

Поставит пикеты, —
Пустите поэта
И песню поэта.

Надо иметь в виду, что такого рода *оборонные* стихи с их наступательным пафосом, талантливо написанные и подпитываемые романтической традицией, отвечали настроениям главным образом молодежи, опоздавшей принять участие в Гражданской войне и явно пасующей перед контрастами нэпа. Эту растерянность перед временем сформулировал старший поэт Николай Асеев: «Как я стану твоим поэтом, / коммунизма племя, / если крашено — рыжим цветом, а не красным, — время?!» Молодые поэты-романтики не хотели жить в «рыжем времени», они стремились соединить минувшие «бои и походы» с грядущими. Об этой «мечте» написал Михаил Голодный, в стихотворении «Романтическая ночь» (1928) — одном из последних поэтических манифестов батальной поэзии, вытесняемой другими темами:

Мечта отходит от дверей,
Вот стала
В головах,
Крыло раздроблено у ней,
Винтовка
На плечах.
— Вставай!
В тревоге десять стран,
Уж вызов
Брошен нам.
Взгляни:
Мой верный барабан
Расколот пополам.

К Светлову
Я уже зашла,
Давно забыл он сон.
Я у Багрицкого была —
Винчестер
Чистит он.

<...>

Я встал
И к зеркалу пошел.
С меня не сводят глаз:
Светлова
Раненый хохол
Багрицкого —
Опанас...

Молодой поэт понимает, что «романтическая ночь» — не просторы под луной, блики, шорохи, росные травы. И его ночная гостья даже не «муза», а только «мечта, с раздробленным крылом». Но он сам и его друзья хранят верность и своим боям и походам, и своим романтическим ночным видениям:

Мой конь,
Обрызганный росой,
Играет и храпит,
Мое поместье под луной,
Ночной повито тишиной,
В горячих травах спит...

(«Разбойник (В. Скотт)», 1923)

Более старший по возрасту, нежели Светлов и Голодный, участник Гражданской войны Алексей Сурков попытался напрямую соединить «романтику боев и походов» с задачами современной жизни. Младших поэтов-романтиков он открыто предупреждал об «опасности» традиционно-романтических увлечений. В программном стихотворении «Герой» (1929) он предостерегал от увлечения поэзией Николая Гумилева и его последователей, хотя чувствовалось, что сам не только прекрасно ее знает, но и любит. Очень уж привлекателен отрицаемый им герой:

Каюсь, «Музу» мою невзлюбила экзотика.
Не воспитанный с детства в охотничьих играх,
Мой герой не ходил за Чукотку на котика
И не целился в глаз полосатого тигра.

И норд-ост не трепал его пышные волосы
Под оранжевым парусом легкой шаланды,
Он не шел открывать неоткрытые полюсы,
Не скрывал по ущельям тюки контрабанды.

Словом — личность по части экзотики куцая,
Для цветистых стихов приспособлена плохо,
Он ходил в рядовых при большой революции,
Подпирая плечом боевую эпоху

<...>

И совсем не беда, что густая романтика
Не жила в этом жестком, натруженном теле,
Он мне дорог от сердца до красного бантика,
До помятой звезды на армейской шинели.

В 1935 г. Михаил Светлов пишет «Песню о Каховке» для кинофильма «Три товарища». Она навеяна памятью далекого прошлого, когда на родной ему украинской земле шли бои, окончательно утвердившие победное шествие революции, а в районе украинского городка Каховка сооружался плацдарм для наступления против Врангеля.

Каховка, Каховка — родная винтовка...
Горячая пуля, лети!
Иркутск и Варшава, Орел и Каховка —
Этапы большого пути.

Гремела атака, и пули звенели,
И ровно строчил пулемет...
И девушка наша проходит в шинели,
Горящей Каховкой идет...

Под солнцем горячим, под ночью слепою
Немало пришлось нам пройти.

Мы мирные люди, но наш бронепоезд
Стоит на запасном пути!

Ты помнишь, товарищ, как вместе сражались,
Как нас обнимала гроза?
Тогда нам обоим сквозь дым улыбались
Ее голубые глаза...

Так вспомним же юность свою боевую,
Так выпьем за наши дела,
За нашу страну, за Каховку родную,
Где девушка наша жила...

Под солнцем горячим, под ночью слепою
Немало пришлось нам пройти
Мы мирные люди, но наш бронепоезд
Стоит на запасном пути!

Стихи были положены на музыку Исааком Дунаевским, и «Песня о Каховке», сочетающая глубинный лиризм с бравурной, но отнюдь не навязчивой праздничностью, стала одной из самых любимых. Она очень скоро вышла за пределы фильма, для которого была написана, и буквально понеслась над страной. Светлов вспоминал: «Может показаться смешным, но писал я ее всего сорок минут... Юность моя — юность поколения Гражданской. Все это было давно и не раз выстрадано, выношено. Вот и выплеснулось. Режиссер спросил меня тогда: "Так быстро? Как ты успел? Всего сорок минут!..." Я ответил: "Сорок минут плюс вся моя жизнь"»[37].

Секрет популярности и запоминания песни попыталась объяснить Е. Любарева, посвятившая много лет изучению творчества Светлова: «Песня уводит нас далеко за пределы сюжета. Органично, хотя и неожиданно возникает образ "девушки нашей"... Кто она? Может быть, ее любил один из бойцов? Осталась ли она жива или погибла? Эта недоговоренность, неопределенность усиливают эмоциональную силу образа и всего стихотворения. Образ девушки, возникая среди грохота атак и пулеметных очередей, вносит теплоту и поэзию в колорит боев, обостряет чувство романтически-прекрасного. <...> Стихотворение контрастно по своему эмоциональному и интонационному звучанию — мотив героической элегии мгновенно переключается в звуки боевого марша»[38].

Светлов предлагает читателю, слушателю или исполнителю песни самому домыслить будущее «девушки в шинели», но ясно одно — родословная ее восходит к его «Рабфаковке». Написанное десятью годами раньше «Песни о Каховке», стихотворение «Рабфаковке» вписывалось в контекст романтической поэзии 1920-х гг., когда была очевидна связь с традициями старой романтики. Обратившись к образу французской национальной героини Жанны д'Арк, Светлов как бы устанавливает преемственность в истории подвига:

Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под огнем,
На высоких кострах горели.

Так же колокол ровно бил,
Затихая у барабана...
В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна.

В стихотворении дается, как-то нередко бывает в романтической поэзии, неоднозначный ответ на вопрос о судьбе голубоглазой героини из песни. Очевидно другое: «наши девушки» всходили «на высокие костры» и во имя сверстниц, которые избежали «огня», и во имя будущих поколений. Поэтому память о них вечна и в сознании поэта, и в сознании девушки-рабфаковки, готовящейся к зачету по истории:

Барабана тугой удар
Будит утренние туманы, —
Это скачет Жанна д'Арк
К осажденному Орлеану.

Громкий колокол с гулом труб
Начинает «святое» дело:
Жанна д'Арк отдает костру
Молодое тугое тело.

Двух бокалов влюбленный звон
Тушит музыка менуэта, —
Это празднует Трианон
День Марии-Антуанетты.

Палача не охватит дрожь
(Кровь людей не меняет цвета), —
Гильотины веселый нож
Ищет шею Антуанетты.

В двадцать пять небольших свечей
Электрическая лампадка, —
Ты склонилась, сестры родней,
Над исписанною тетрадкой...

Ночь за звезды ушла, а ты
Не устала — под переплетом
Так покорно легли листы
Завоеванного зачета.

В этом мастерски написанном, насквозь романтическом стихотворении, построенном на не антитезе, но на преемственности прошлого с настоящим и будущим, Светлов вышел победителем из кризиса, который переживала вся близкая ему романтическая поэзия. Грустные, или, как тогда говорилось, упадочные мотивы стихотворений из книги «Ночные встречи» (1927) были вызваны нэповскими контрастами, самоубийством близких ему поэтов Есенина и Николая Кузнецова, но отнюдь не разочарованием в романтической поэзии, по его глубокому убеждению, отнюдь не чуждой современности. Потому и стихотворение «Похороны русалки» (1927) неизмеримо шире слома или смены стилевых приемов, как то было у Тихонова или Багрицкого. Трагизм мироощущения Багрицкого, прощавшегося со старой романтикой, у Светлова заменен никогда не покидавшей его иронией, так сближавшей его с Генрихом Гейне, о чем писала критика и иронизировал Маяковский по поводу комсомольских поэтов: «Одного называют красным Байроном, другого красным Гейне». В «Похоронах русал-

ки», как и в «Лирическом управделе» (1926), Светлов прощался не с романтическим мироощущением и стилем, которым сохранил верность до конца жизни, но высмеивал нарождающуюся советскую бюрократию.

Горькая ирония «Похорон русалки» естественно входит в ряд шедевров сатирической литературы 1920-х гг., от «Прозаседавшихся» Маяковского, до филиппик Михаила Булгакова. Используя романтический сюжет лермонтовской «Русалки», Светлов средствами печальной иронии высмеивает фантастический абсурдизм чиновничьего аппарата:

Рыбы собирались
В печальный кортеж,
Траурный Шопен
Громыхал у заката...
О светлой покойнице,
Об ушедшей мечте,
Плавники воздев,
Заговорил оратор.

Грузный дельфин
И скромная скумбрия
Плакали у гроба
Горючими слезами.
Оратор распинался,
В грудь бия,
Шопен зарыдал,
Застонал и замер.

Автор стихотворения видит главную причину смерти русалки — символа романтической мечты — в тине бюрократизма, а олицетворение удушающей бюрократической силы — в «рыбе-счетоводе»: она сопровождает похоронную процессию щелканием «костяшками на старых счетах», «высчитывая сальдо — расход на погребенье».

Михаил Светлов пришел в нашу поэзию со своей неповторимой мягкой интонацией и грустной иронической улыбкой. Он не похож ни на одного из окружавших его поэтов, протягивая руку через столетие к любимому им Генриху Гейне. Но он был поэтом своего времени, сыном своей эпохи и запечатлел в своей поэзии ее дыхание — героику «боев и походов», веру во всемирное братство людей и готовность к жертвенному подвигу, воспринимаемому персонажами его поэзии как естественное проявление нравственной природы народного характера. Светлов стал любимцем многих поколений читателей. «Гренада» и «Каховка» — не только страницы истории советской поэзии. Оторвавшись от времени своего рождения, они находят свое место в новых эпохах, продолжают жить и вдохновлять. Можно сказать, что их автор был баловнем судьбы и славы. Даже в годы, когда батальная романтика была потеснена темой трудового подвига, имя Светлова служило его владельцу своеобразной визитной карточкой. На его, прямо скажем, не очень удачные пьесы-оратории, славившие комсомол, публика шла, потому что она шла на Светлова, мечтателя и романтика (недаром поэт мечтал написать пьесу о близком ему герое, романтике Антуане Сент-Экзюпери, рассказав при этом о самом себе и людях своего поколения).

В 1950—1960-е гг. он переживает второе поэтическое рождение. Начинается плодоносная осень поэта, открывшая нового Светлова. Стихи этих лет вошли в две последние книги «Горизонт» и «Охотничий домик». Это

было поэтическое путешествие в мир души человека XX века, сумевшего в сложнейших этических коллизиях времени сохранить верность себе и эпохе.

Нет! Жизнь моя не стала ржавой,
Не оскудело бытие...
Поэзия — моя держава,
Я вечный подданный ее.
(«Моя поэзия», 1958)

Светловская формула «Поэзия — моя держава» определяет беспредельность границ «державы», поскольку «горизонт» включает в себя понятие безбрежности, вечных приближений и недостижимости:

Там, где небо встретилось с землей,
Горизонт открылся молодой.
Я бегу, желанием гоним,
Горизонт отходит. Я за ним...
(«Горизонт», 1957)

«Горизонт» — книга новых путей и одновременно опыт осмысления прошлого. Самим заглавием она вписывается в контекст поэзии тех лет — «Солнцеворот» Владимира Луговского и «За далью-даль» Александра Твардовского. К стихам «Горизонта» применимо признание Луговского о последней книге его лирики «Синяя весна»: «О чем она? Если бы человек взял свое живое сердце и выжал из него самое дорогое, самое романтическое, что он испытал за сорок лет...»

Осваивая пространства своей поэтической державы, Светлов шел к последнему притину, месту отдыха и упокоения — «Охотничьему домику» (1962), открывшему тайну любви и нежности человека, не привыкшего громко заявлять свои чувства. Поэт обращается к любимой женщине, встреченной уже на склоне жизни, когда он был смертельно болен. Его биограф Зиновий Паперный писал: «Это стихи о любви, которая приходит к человеку в пору его осени и возвращает ему молодость, заставляет снова зеленеть облетающие деревья. Эта любовь равнозначна самой поэзии, преображающей мир:

Я клянусь тебе детской мечтою,
Взрослым подвигом, горем земли:
В мире самой счастливой четою
Мы с тобою прожить бы могли...»[40]

*
* *

По-разному сложились судьбы поэтов-романтиков 1920-х гг., славивших боевые подвиги, рвущихся к счастью, как сказал Владимир Луговской, «через горе и смерть». Погиб в Великую Отечественную любимец

девушек, красавец Иосиф Уткин, опоздавший к боям Гражданской войны, но писавший о ее героях. Его ностальгическое стихотворение «Гитара» (1926) заучивали наизусть, его ругала критика и высмеивал сам Маяковский. Багрицкого унесла тяжелая болезнь на тридцать седьмом году жизни, роковом для русских поэтов. Задыхаясь от тяжелой астмы, он продолжал читать Пушкина, Блока, Гумилева, своих любимых поэтов – украинцев Бажана и Сосюру, которых с увлечением переводил в последние годы. Умер в пору возрождения таланта и творческого взлета, буквально захлебнувшись ветром своей романтической поэзии, Луговской, оставивший незавершенными книги «Середина века». «Солнцеворот», «Синяя весна». Патриархом советской поэзии ушел из жизни Николай Тихонов, не прерывавший связи с новыми поколениями поэтов. Михаил Дудин писал о нем как об одном из преемников и новаторов «великой русской поэзии, ее могучей реки, хлещущей издалека через пороги времени в грядущее»[41].

Были у каждого из русских поэтов-романтиков XX века свои творческие взлеты, художественные открытия, свои тупиковые ситуации, буксования на месте, а подчас и кризисные состояния, когда «не писалось». Но так случилось, что романтическая отвага каждый раз побеждала бездорожье, недаром на Первом писательском съезде Луговской произнес, как заклинание, такие слова: «Чтобы не покидала меня <...> отвага творческая, интеллектуальная и волевая...»[42].

Долгая «романтическая ночь» советской поэзии 1920-х годов, связанная прежде всего с именами Багрицкого и Тихонова, под воздействием которых выросло несколько поколений поэтов романтической школы — Михаил Светлов, Михаил Голодный, поэты военного поколения, донесла свет своих звезд и в поэзию 1960-х—1980-х. И песенный лад Новеллы Матвеевой, и «кораблик негасимый» Иосифа Бродского множеством видимых и невидимых нитей связаны с поэзией Багрицкого. А русская баллада, вплоть до Юрия Кузнецова, несет в себе отсвет баллад Николая Тихонова.

Русская романтическая поэзия 1920-х годов нуждается сегодня в новом прочтении. Заключая в себе огромную силу эмоционального воздействия, она совсем не линейна, демонстрирует смысловую многослойность, вызывая в сознании современного читателя ассоциации более глубокие и по-балладному трагические.

Закончить эту статью лучше всего знаменитыми строками Булата Окуджавы, в которых оживает дух русской романтической поэзии 1920-х гг.: это и верность традициям, и готовность исполнить свой долг до конца, и красота подвига человека, идущего на смерть во имя радости грядущих веков:

И если вдруг, когда-нибудь
мне уберечься не удастся,
какое б новое сраженье
не покачнуло шар земной,
я все равно паду на той,
на той единственной, Гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.

Примечания

[1] Произведения Э. Багрицкого цитируются по: *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964 (Библиотека поэта. Большая серия).

[2] *Тихонов Н.* Вместо предисловия <Автобиография> // *Тихонов Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1981. С. 47–48.

[3] *Тихонов Н.* Memoria // *Тихонов Н.* Из могилы стола: лит. наследие. М., 2005. С. 365.

[4] *Селивановский А.* В литературных боях. М., 1959. С. 352.

[5] *Луначарский А.* О нашей поэзии // Стык. Первый сборник стихов Московского цеха поэтов. М., 1925. С. 6.

[6] Цит. по: *Гринберг И.* Творчество Николая Тихонова. М., 1972. С. 15–16.

[7] *Тихонов Н.* Из могилы стола. С. 146.

[8] *Маяковский В.* Левый марш (1918) // *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М., 1956. С. 23.

[9] *Бетаки В.* Потерявший героя // *Бетаки В.* Русская поэзия за тридцать лет (1956–1986). Orange: Antiquary, 1987. С. 25–26.

[10] *Киплинг Р.* Избранные стихи. Л., 1936. С. 165. Далее стихотворения Киплинга цитируются по этому изданию.

[11] *Коварский Н.* Н.С. Тихонов. Л., 1935. С. 46.

[12] Свободный час. 1918. № 7.

[13] *Федин К.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1962. С. 272–273.

[14] *Тихонов Н.* Из могилы стола. С. 58.

[15] *Чепек-Юренева И.* Поэтический интеллект и жажда жизни // Там же. С. 30.

[16] Там же. С. 31.

[17] *Тихонов Н.* Двадцатые годы // Там же. С. 370.

[18] *Тихонов Н.* Весло и лопата // Там же. С. 337.

[19] *Тихонов Н.* Вместо предисловия <Автобиография> // *Тихонов Н.* Стихотворения и поэмы. С. 51.

[20] Там же. С. 53.

[21] *Селивановский А.* Поиски новаторства / Красная Новь. 1932. № 9. С. 188.

[22] *Луговской В.* Автобиография // *Луговской В.* Раздумье о поэзии. М., 1960. С. 25–26.

[23] *Паустовский К.* Книга скитаний // Новый мир. 1963. № 10. С. 97.

[24] Эдуард Багрицкий. Альманах под ред. Влад Нарбута. М., 1936. С. 307–308.

[25] *Гринберг И.* Творчество Николая Тихонова. М., 1972. С. 30.

[26] Из предисловия, предпосланного Багрицким «Сказанию о море, матросах и Летучем Голландце» (см.: *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. С. 508).

[27] Из личной беседы В.Н. Орлова с автором данной статьи.

[28] *Лежнев А.* О революционной романтике // *Лежнев А.* Литературные будни. М., 1929. С. 283.

[29] *Дементьев Н.* Шоссе энтузиастов. Стихи 1924–1929. М.; Л., 1930. С. 32.

[30] Там же.

[31] *Лежнев А.* Разговор в сердцах (В порядке постановки) // Новый мир. 1929. № 11. С. 195.

[32] Фрагмент черновой редакции стихотворения «Итак, бумаге терпеть невмочь...» (1930) // Отдел рукописей ИМЛИ РАН, фонд Э. Багрицкого. II.75.213.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Отдел рукописей ИМЛИ, фонд Э. Багрицкого. II.75.371.

[36] Там же. II.75.213.

[37] Учительская газета. 1964. 19 декабря.

[38] *Любарева Е.П.* Михаил Светлов / Михаил Светлов. Стихотворения и поэмы. С. 20–21.

[39] *Луговской В.* Раздумье о поэзии. С. 27.

[40] *Паперный З.* Человек, похожий на самого себя. М., 1967. С. 221.

[41] *Дудин М.* Поле притяжения. Л., 1984. С. 223.

[42] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 545.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА, БИБЛИОГРАФИЯ

Николай Семенович Тихонов

1896, 22 ноября (3 декабря) — В Петербурге в семье ремесленника (парикмахера и портнихи) родился поэт, прозаик, публицист, общественный деятель, альпинист Николай Семенович Тихонов.

1905, 9 января — Становится свидетелем расстрела демонстрации на Дворцовой площади в день «Кровавого воскресенья».

1906–1913 — Оканчивает Петровское училище коммерческо-торгового профиля.

1910 — Пишет первое стихотворение («На смерть Льва Толстого).

1913 — Поступает на службу в Военно-морское хозяйственное управление в здании Адмиралтейства.

1915 — Уходит добровольцем на фронт Первой мировой войны. Служит в гусарском полку. Участвует в походах и боях в Прибалтике.

1916–1917 — Цикл стихов «Жизнь под звездами (Из походной тетради)».

1918 — Вступает в Красную армию.

Первое выступление в печати — журнал «Нива»: стихи, рассказы, повесть «Старатели». Работает над книгой «Перекресток утопий» (При жизни поэта осталась неизданной).

1920 — Приезжает в Петроград после ранения. Посылает стихи в Петроградское отделение Всероссийского союза поэтов.

1921 — По рекомендации Н.С. Гумилева принят во Всероссийский союз поэтов. Женится на Марии Константиновне Неслуховской, художнице по куклам. Вместе с «морским командиром» и поэтом С. Колбасьевым, поэтами К. Вагиновым и С. Волковым основывает содружество «Островитяне». Печатается в альманахе «Островитяне» (№ 1) и журнале «Петербург». В декабре получает премию конкурса Дома литераторов за рассказ «Сила».

1922 — Вступает в литературное объединение «Серапионовы братья» (Л. Лунц, В. Каверин, М. Зощенко и др.) Выходят книги стихов «Орда» и «Брага».

1923 —Едет в Новороссийск, пишет первые стихи о Кавказе — цикл «Юг».

1924 — Путешествует по Военно-грузинской дороге, Тбилиси и его окрестностям, Армении, затем едет в Новороссийск. Пишет поэму «Лицом к лицу».

1926 — Путешествует по Узбекистану, Туркмении, Азербайджану. По материалам поездки будет написан цикл очерков «Кочевники», положительно оцененный А. Белым. В июле, работая над книгой «Поиски героя», неделю живет на квартире Б. Пастернака в Москве.

1927 — Книга стихов «Поиски героя», поэма «Выра».

1929 — Путешествует по Осетии, Сванетии, Армении. Работает над книгой-сценарием «Люди пустыни».

1930, весна — Поездка в Туркмению в составе писательской бригады — Л. Леонов, В. Луговской, Вс. Иванов и др. В результате была написана книга очерков «Кочевники», цикл стихов «Юрга».

1930-е гг. — Поездки на Кавказ и Среднюю Азию. Повесть «Клятва в тумане» (1932), рассказы и очерки о Грузии, Осетии, Дагестане, Кабардино-Балкарии.

1934 — Выступает на Первом съезде советских писателей с докладом о поэтах Ленинграда. Осенью путешествует по Кахетии.

1935 — Цикл «Стихи о Кахетии». Участвует в работе Парижского Международного Конгресса в защиту культуры, посещает Польшу, Австрию, Францию, Бельгию, Англию, Германию. Под впечатлением этой поездки пишет цикл стихов «Тень друга».

1936 — Пишет сценарий фильма «Друзья».

1939—1940 — Во время финской компании работает военным корреспондентом газеты «На страже родины».

1940 — Циклы «Палатка под Выборгом», «Осенние прогулки».

1941—1943 — В блокадном Ленинграде, работает на радио, руководит прессой ленинградского фронта. Поэма «Киров с нами» (1941), книга стихов «Огненный год».

1944 — В связи с назначением Председателем правления Союза писателей СССР переезжает в Москву.

1946 — После Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» временно отстранен от должности.

1947 — Цикл «Стихи о Югославии».

1946—1979 — Путешествует с культурными миссиями по Советскому союзу и странам мира, участник конгрессов в защиту мира.

1950 — Избран председателем Советского комитета защиты мира.

1964 — Книга воспоминаний-новелл «Двойная радуга».

1967—1969 — Книга стихов «Времена и дороги».

1970 — Книга прозы «шесть колонн».

1975—1979 — Книга лирических стихотворений «Песни каждого дня».

1979, 6 ноября — Н.С. Тихонов скончался в Москве.

Сочинения Н.С. Тихонова

Орда. Стихи 1920—1921. Пб.: Островитяне, 1922.
Брага. Вторая книга стихов. М.; Пб.: Круг, 1922.
Поиски героя. Стихи 1923—1926. Л.: Прибой, 1927.

Собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л.: Прибой, 1930; Т. 2. М.; Л.: Гослитиздат, 1932.
Жизнь под звездами // Знамя. 1935. № 8.
Стихотворения и поэмы. Л.: Художественная литература, 1935.
Тень друга. Стихи. Л.: Художественная литература, 1936.
Стихотворения и поэмы. Л.: Художественная литература, 1938.
Сто стихотворений. Л.: Гослитиздат, 1941.
Огненный год. М.: Советский писатель, 1942.
Стихи и проза. М.: Гослитиздат, 1945.
Стихи о Югославии. М.: Московский рабочий, 1947.
Грузинская весна. Стихи 1948 г. Л.: Советский писатель, 1949.
Стихотворения 1970—1977 г. М.: Советский писатель, 1978.
Собрание сочинений: В 7 т. / Сост. *В.Н. Тихоновой* и *И.А. Чепик*; Вступ. ст. *М.А. Дудина*. М.: Художественная литература, 1985.
Двойная радуга. [Рассказы-воспоминания] М.: Советский писатель, 1964.
С марсианской жаждою творить. Статьи, вступления, очерки / Вступ. ст. *В. Шошина*; Комм. *А.С. Морщихиной*. М.: Молодая гвардия, 1979.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. и сост. *В.А. Шошина*; Подгот. текста и примеч. *А.С. Морщихиной*. Л.: Советский писатель, 1981 (Библиотека поэта. Большая серия).
Николай Тихонов. Из могилы стола: лит. наследие / Подгот. текста, сост и предисл. *И. Чепик-Юреневой*. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2005.

Литература о Н.С. Тихонове

Коварский Н. Н.С. Тихонов. Критический очерк. Л.: Гослитиздат, 1935.
Соловьев Б.И. Николай Тихонов: Очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1958.
Турков А.М. Николай Тихонов. М.: Знание, 1960.
Шошин В.А. Николай Тихонов. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1960.
Любарева Е.П. Советская романтическая поэзия: Тихонов, Светлов, Багрицкий. М.: Высшая школа, 1969 (изд. 2-е доп.: М.: Высшая школа, 1973).
Гринберг И.Л. Творчество Николая Тихонова. М.: Советский писатель, 1972.
Творчество Николая Тихонова: Исследования и сообщения. Встречи с Тихоновым. Библиография / Под ред. *В.А. Ковалева* и *В.А. Шошина*. Л.: Наука, 1973.
Шошин В.А. Поэт романтического подвига: Очерк творчества Н.С. Тихонова. Л.: Советский писатель, 1976.
Шошин В.А. Николай Тихонов: Очерк жизни и творчества. М.: Художественная литература, 1981.
Воспоминания о Н. Тихонове / Сост. *И.И. Гаглова, М.И. Котова*. М.: Советский писатель, 1986.
Шошин В.А. Н. Гумилев и Н. Тихонов: Фрагменты книги «Повесть о двух гусарах» // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994.
Тихонов Н. // Русские писатели. Поэты (Советский период). Биобиблиографический указатель. Т. 26. СПб.: Российская национальная библиоте-

ка, 2005 (сост. *И.В. Ханукаевой*, *Е.П. Семенова*, *Е.А. Синкина* при участии *Г.А. Мамонтовой*).

Эдуард Багрицкий — см. в статье И.Л. Волгина «Эдуард Багрицкий».

Владимир Луговской — см. в статье С.А. Коваленко «Поэты-конструктивисты».

Михаил Аркадьевич Светлов

1903, 4(17) июня — В Екатеринославе в бедной еврейской семье родился Михаил Аркадьевич Светлов (наст. фамилия — Шейнкман).

1914–1917 — Учится в четырехклассном училище. Служит «мальчиком» на товарной бирже, работает в типографии.

1917 — Начинает писать стихи. Первая публикация — в газете «Голос солдата» (стихотворение «Песня юных борцов»). Участвует молодежном клубе «Маяк».

1919 — Вступает в комсомол. Назначен зав. отделом печати Екатеринославского Губкома КСМУ. Редактирует комсомольский журнал «Юный пролетарий». Знакомится с поэтами М. Голодным и А. Ясным.

1920 — Делегат I Всероссийского совещания пролетарских писателей в Москве. Вступает добровольцем-стрелком в Первый Екатеринославский территориальный полк, но в боях не участвует.

1922 — Переезжает в Харьков, работает в отделе печати комсомола Украины.

1923 — Выходит первый сборник стихов «Рельсы». В мае вместе с М. Голодным и А. Ясным по путевке Екатеринославского губкома комсомола уезжает на учебу в Москву. Становится студентом рабфака им. Покровского при Московском университете. Член литературной группы «Молодая гвардия».

1924 — Выходит сборник «Стихи».

1925 — Выходит сборник стихов «Корни». В Литературно-художественном институте им. В.Я. Брюсова, где Светлов учится вместе с М. Голодным и А. Ясным, знакомится с Э. Багрицким.

1926, 29 августа — В газете «Комсомольская правда» опубликовано стихотворение «Гренада».

1927 — В издательстве «Молодая гвардия» выходит книга «Ночные встречи».

1927–1928 — Учится на литературном факультете 1-го Московского университета.

1928 — Пишет поэму «Хлеб», начинает работу над поэмой «1905 год».

1934 — Участвует в Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Создает цикл «Стихи о Москве».

1935 — «Песня о Каховке».

1935–1940 — Обращается к драматургии. Пишет пьесы «Глубокая провинция» (поставлена в 1935 г.), «Сказка» (1938, поставлена в 1939), «Двадцать лет спустя» (1939, поставлена в 1941), «Мыс желания» (1940).

1941 — Спецкор газеты «Красная звезда» на Ленинградском фронте.

1942 — Пишет поэму «Двадцать восемь» о героях-панфиловцах и цикл стихотворений о Лизе Чайкиной.

1942–1943 — Военкор армейской газеты на Северо-западном фронте.

1944–1945 — Военкор танковой корпусной газеты.

1945 — Пишет пьесу «Бранденбургские ворота» (поставлена в 1946).

1953 — Работает над пьесой «Чужое счастье».

1956 — Пишет пьесу «С новым счастьем» (другое название — «Молодое поколение»).

1962–1964 — Работает над книгой «Охотничий домик», пьесой-фантазией по мотивам К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (поставлена в 1963), над пьесой об А. Сент-Экзюпери.

1964, 28 ноября — Смерть Михаила Светлова в Москве.

Сочинения М. Светлова

Рельсы. Стихи. Харьков: изд. ЦК КСМУ, 1923.
Стихи. Л.: Молодая гвардия, 1924.
Корни. Стихи. М.: Московский рабочий, 1925.
Ночные встречи. Стихи. М.: Молодая гвардия, 1927.
Хлеб. Поэма. М.; Л.: Московский рабочий, 1928.
Книга стихов. М.; Л.: ГИЗ, 1929.
Гренада. Стихи. М.; Л.: ГИЗ, 1930.
Избранные стихи [1923–1931]. М.: Федерация, 1932.
Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1935.
Глубокая провинция. Лирическая пьеса. М.: Гослитиздат, 1936.
Сказка. Пьеса в 4-х действиях. М.: Молодая гвардия, 1939.
Избранные стихи. [1923–1931] М.: Федерация, 1932.
Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1935.
Стихотворения. М.: Художественная литература, 1937.
Двадцать лет спустя. Драматическая поэма. М.; Л.: Искусство, 1941.
Двадцать восемь. Стихи. М.: Молодая гвардия, 1942.
Отечество героев. Стихи. М.: Советский писатель, 1942.
Горизонт. Новая книга. М.: Советский писатель, 1959.
Охотничий домик. Книга новых стихов. М.: Советский писатель, 1964.
Избранные произведения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста *З. Паперного.* М.: Художественная литература, 1965.
Стихи последних лет. М.: Советская Россия, 1966.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. *Е.П. Любаревой.* М.; Л.: Советский писатель, 1966.
Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. *З.С. Паперного.* Л.: Советский писатель, 1968 (Библиотека поэта. Малая серия).
Беседует поэт: Статьи, воспоминания, заметки. М.: Советский писатель, 1968.
Собрание сочинений: В 3 т. / Вступ. ст. *Б.И. Соловьева.* М.: Художественная литература, 1974–1975.

Литература о М. Светлове

Воронский А. Прозаики и поэты «Октября» и «Молодой гвардии» // *Воронский А.* Литературные портреты. Т. 2. М., 1929.

Любарева Е.П. Михаил Светлов. Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1960.

Паперный З. Три романтика (Тихонов, Багрицкий, Светлов) // *Паперный З.* Единое слово: Статьи и воспоминания. М.: Советский писатель, 1983.

Паперный З. Человек, похожий на самого себя. О Михаиле Светлове. М.: Советский писатель, 1967.

Светов Ф.Г. Михаил Светлов. Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1967.

Озеров Л. Светловская область в поэзии есть...; Поэтическая экономия // *Озеров Л.* Мастерство и волшебство: Книга статей. М.: Советский писатель, 1972.

Ты помнишь, товарищ... Воспоминания о Михаиле Светлове / Сост. *Л. Либединской, З. Паперного.* М.: Советский писатель, 1973.

Антокольский П.Г. Светлов // *Антокольский П.Г.* Путевой журнал писателя: [Статьи]. М.: Советский писатель, 1976.

Избранное / Сост. и подг. текста *Р. Амирэджиби*, вступ. ст. *М. Соболя.* М.: Художественная литература, 1988.

Асеев Н. Михаил Светлов // *Асеев Н.* Родословная поэзии. М.: Советский писатель, 1990.

Светлов М.А. // Русские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. СПб.: РНБ, 1999 (сост. *М.А. Бениной*).

С.А. Коваленко

Эдуард Багрицкий

Как-то Багрицкий остался до утра у своего московского приятеля: последний поезд на Кунцево уже ушел. Приятель вспоминает: «Была ночь. Эдуард сидел в белой рубахе на тахте, которую называл лежбищем. Седеющий, сутуловатый, громоздкий, с голой грудью, он кашлял и громыхал. Мы вспоминали стихи и читали их друг другу наизусть. Мы говорили о поэзии. И тогда, как никогда, я понял, что поэзия и была формой его существования»[1].

Следует добавить: единственной формой. Ибо, чем бы он ни занимался и как бы ни старался реализовать себя в каком-то ином «внестиховом» качестве (скажем, страстного птицелова или ихтиолога), — все это в конечном счете оказывалось проявлением той не поддающейся определению силы, которая, захватив однажды, уже не отпускала его никогда. Поэзия стала не только внутренним смыслом, но и абсолютным способом его бытия: она обрекла его сделаться таким, каков он был.

Он родился в Одессе 4 ноября 1895 г. и прожил в этом городе тридцать из тридцати восьми отпущенных ему судьбой лет.

Местом рождения вовсе не обязательно определяется творческий путь. Но в жизни Эдуарда Георгиевича Багрицкого (настоящая его фамилия — Дзюбин) география играет очень существенную роль.

...Во всей Российской империи не было второго такого города. Воспетый Пушкиным (и сохранивший в своей исторической памяти образ поэта), он поражал приезжих не только ослепительным сиянием южного солнца, вольным воздухом моря, влажным изобилием знаменитых базаров, но и какой-то непривычной для глаза обнаженностью жизни, ее близостью к собственному естеству. Сама природа как бы расшатывала, ослабляла скрепы, удерживающие людей в их привычных ячейках, размывала исторические и культурные границы, сближала и перемешивала наречия и времена. В волнах Черного моря не изгладились отражения эллинских триер и римских трирем, турецких фелюг и венецианских галер. С севера на город налетали пахнущие «бессмертной полынью» древние скифские ветры. Русская, украинская, еврейская, греческая речь сливалась в тот неповторимый певуче-усмешливый говор, который обретет вскоре права литературного гражданства в играющей, словно морская волна, «южнорусской» прозе.

Багрицкий родился на перекрестье природных и исторических стихий, в городе, открытом всем ветрам.

Я не запомнил, на каком ночлеге
Пробрал меня грядущей жизни зуд.
Качнулся мир.
Звезда споткнулась в беге
И заплескалась в голубом тазу.
(«Происхождение», 1930)

«Зуд грядущей жизни» не позволял принять как должное жизнь повседневную — тот религиозный и бытовой уклад, который царил в пропахшей вековым запахом бедности квартирке Дзюбиных на Ремесленной улице. Потомок едва сводившего концы с концами владельца мелочной лавочки, Багрицкий всей душой отвращался от этого мира — прежде всего в силу его эстетического неблагообразия.

Много лет спустя мать Багрицкого, познакомившись с известными строками сына, где упоминались «еврейские скисающие сливки», обиженно заметит, что сливки у нее всегда были свежими. Она не хотела взять в толк, что означенные сливки *обязаны* были скисать — в художественном собственно смысле: так передавалась атмосфера.

Любовь?
Но съеденные вшами косы;
Ключица, выпирающая косо;
Прыщи; обмазанный селедкой рот
Да шеи лошадиный поворот.
(«Происхождение»)

«Нельзя подобрать более страшного образа, чем съеденные вшами косы»[2], — скажет впоследствии такой ценитель метафоры, как Юрий Олеша.

Для мальчика, а затем юноши, остро воспринимающего отторгнутую от него красоту, был только один способ войти в личное соприкосновение с миром прекрасного. Путь в этот мир пролегал через культуру.

Предреволюционная Одесса — не только родина просоленных, видавших виды рыбаков и матросов. Это еще и город университетский, профессорский, где в глубине занимаемых врачами, адвокатами и жаждущими познаний негоциантами квартир солидно поблескивали золоченые корешки Брокгауза и Ефрона. Одесса — одна из самых культурных провинций России.

Молодой Багрицкий взял *у этой* Одессы все, что сумел. Духовное одиночество и запойное чтение приносят удивительные плоды. К двадцати годам бывший ученик реального, а затем землемерного училищ делается истинным знатоком русской и мировой поэзии. Мир прошлого и настоящего различается начинающим стихотворцем через этот магический кристалл.

О своем детстве, о доме своих предков мальчик с Ремесленной улицы напишет гораздо позже. А пока:

Там, где выступ холодный и серый
Водопадом свергается вниз,
Я кричу у безмолвной пещеры:
— Дионис! Дионис! Дионис!
(«Дионис», 1915)

Беспечный греческий бог призывался в союзники: «скисающим сливкам» требовался мощный эстетический противовес.

Той же цели служили обращения к державному обаянию древнего Рима и к волнующему эротизму времен Великой Армады.

За пыльным золотом тяжелых колесниц,
Летящих к пурпуру слепительных подножий,
Курчавые рабы с натертой салом кожей
Проводят под уздцы нубийских кобылиц.
(«Полководец», 1916)

Когда наскучат ей лукавые новеллы
И надоест лежать в плетеных гамаках,
Она приходит в порт смотреть, как каравеллы
Плывут из смутных стран на зыбких парусах.
(«Креолка», 1915)

«Эти стихи, — вспоминает одесский приятель Багрицкого Валентин Катаев, — были одновременно и безвкусны и необъяснимо прекрасны»[3].

Разумеется, и «Дионис», и «Креолка», и «Полководец» обнаруживают не только тонкое знание античных и средневековых реалий, не только близкое, можно сказать, интимное знакомство с поэзией М. Волошина и Н. Гумилева... В этих подражательных и в то же время звучных, пластичных, выдающих великолепное зрение и слух строчках можно различить уверенную руку упоенного своим искусством художника[4].

Илья Сельвинский пересказал как-то Багрицкому мысль Бунина, что поэзия возникла тогда, когда появилось слово «лиловый». «Эдуард смущенно улыбнулся и пожал плечом: “Не знаю. Я не пишу оттенками”»[5].

Действительно: «Утомясь после долгой охоты, / Запылив свой *пурпурный* наряд, / Он ушел в *бирюзовые* гроты / Выжимать *золотой* виноград» — эта словесная гамма не знает полутонов. Для нее характерна резкая цветовая определенность. Южное солнце и южное море требовали ярких, неразбавленных красок.

Нужды нет, что в самих этих красках присутствовал весьма ощутимый литературный оттенок. Следует вспомнить, на какое время пришлись поэтические дебюты Багрицкого.

После некоторой паузы, возникшей между Некрасовым и Блоком, в русской поэзии начинают совершаться удивительные вещи. В начале 1910-х гг. происходит небывалый, прямо-таки феерический «выброс» поэтов первой величины: Маяковский, Есенин, Ахматова, Пастернак, Цветаева, Мандельштам (мы не упоминаем здесь других прекрасных, но менее значительных стихотворцев). Все они принадлежали примерно к одному поколению (1890—1895 гг.), все дебютировали в Москве или Петербурге, все почти сразу же были замечены. Вместе со своими старшими современниками — В. Брюсовым, Ф. Сологубом, А. Блоком и к тому времени уже покойным И. Анненским они обозначили второй после пушкинских времен «звездный час» отечественной поэзии.

Стихи читались со всех эстрад: поэзия была разлита в воздухе. И когда летом 1914 г. предприимчивый одесский фельетонист Нильский возил по дачным пригородам ватагу пользующихся неизменным успехом молодых дарований (среди которых первенство по праву принадлежало 18-летнему автору «Креолки»), он всего лишь снимал сливки с того поэтического бума, который охватил обе столицы и докатился до жадно приемлющей подобные впечатления Одессы. Если там, на севере, выходят нашумевшее «Облако в штанах» или какой-то необыкновенный «Близнец в тучах», то почему бы здесь, на юге, не завести свое собственное издание — с не менее замечательным названием — «Авто в облаках»?[6]

Именно в этом альманахе появляются в 1915 г. первые стихи Багрицкого.

Одно из них — весьма примечательное по умению «вжиться» в чужую стилистику — носит название «Гимн Маяковскому» (1915). Багрицкий обращается почти к ровеснику (адресат старше его всего на два года), но обращается как к творцу, наделенному таким социальным и художественным опытом, какой ему, «изнеженному на пуховиках столетий», еще недоступен.

Озверевший зубр в блестящем цилиндре —
Ты медленно поводишь остеклевшими глазами
На трубы, ловящие, как руки, облака,
На грязную мостовую, залитую нечистотами.

Этому почти апокалиптическому существу, получеловеку-полузверю, «вселенскому спортсмену в оранжевом костюме» (очевидно, в желтой кофте[7]), лирический герой Багрицкого, «ищущий забвения в математике и истории» (кстати: «...глубокое отвращение к математике, — скажет позднее автор этих стихов, — я почувствовал уже в первом классе»), не без кокетства протягивает «свою выхоленную руку», и тот пожимает ее «уверенной ладонью, / Так что на белой коже остаются синие следы».

Между тем собственная поэтическая рука Багрицкого была не такой уж «выхоленной».

Давным-давно установлено, что автор «Контрабандистов» (1927) — «неисправимый» романтик. И с этим, конечно, не приходится спорить. Инте-

ресно другое: романтизм Багрицкого с самого начала заключает в себе весьма устойчивый антиромантический оттенок.

В серой треуголке, юркий и маленький,
В синей шинели с продранными локтями, —
Он надевал зимой теплые валенки
И укутывал горло шарфами и платками

<...>

В сморщенных ушах желтели грязные ватки;
Старчески кряхтя, он сходил во двор, держась за перила;
Кучер в синем кафтане стегал рыжую лошадку,
И мчались гостиница, роща, так что в глазах рябило.

Так еще в раннем стихотворении «Суворов» (1915) найден прием или, осмелимся даже сказать, точка зрения. Исторический *портретный* герой снижен до частного человека, вдвинут в плотно охватывающую его и изобилующую бытовыми подробностями *низкую*, *неисторическую* жизнь. Тем самым достигается двойной результат. Во-первых, сам Суворов с его старческими немощами, «шарфами и платками» как бы одомашнивается, приближается к узнающему в нем себе подобного и радующемуся такому узнаванию читателю. Во-вторых, тщательно прописанный вещественный фон живет здесь полноправной художественной жизнью. Привычные категории «низкого» и «высокого» словно бы меняются местами. Предметы традиционно возвышенные «деромантизируются», зато так называемая житейская проза обретает высокий поэтический интерес.

Если Багрицкий и заворачивается в положенный ему по штату романтический плащ, то по крайней мере можно пощупать материю, из которой тот сшит.

И тут мы подходим к одному из сокровенных секретов всей поэтической структуры Багрицкого. Речь идет о таком его качестве, которое можно было бы назвать естественной театральностью.

Каждый поэт в известной степени лицедей. Но Багрицкому свойственна театральность особого рода. Он выкликает на поэтическую сцену не только своих любимых героев — бродяг, рыбаков, птицеловов, пиратов, контрабандистов и т. п., — он сам примеряет их экзотические одежды и принимает посильное участие в их забавах и гульбищах.

Так бей же по жилам,
Кидайся в края,
Бездомная молодость,
Ярость моя!

<...>

И петь, задыхаясь,
На страшном просторе:

«Ай, Черное море,
Хорошее море!..»
(«Контрабандисты»)

Валентин Катаев свидетельствует: его одесский друг «вопреки легенде ужасно боялся моря и старался не подходить к нему ближе чем на двадцать метров. Я уже не говорю о купании в море, — добавляет усмешливый воспоминатель, — это исключалось»[8].

Хотя, строго говоря, обо всем этом сообщается не в мемуарной, а в обладающей «правом на игру» художественной прозе, сами приведенные факты имеют, очевидно, реальные биографические основания.

Багрицкий не отличался ни отменным здоровьем, ни недюжинной физической силой. Уже в юности он страдал жестокими приступами бронхиальной астмы — болезни, которая будет преследовать его до могилы. Он не был ни профессиональным искателем приключений, ни забуревшим морским волком.

Но он был поэтом.

Высокий, «с профилем менестреля» (Паустовский), с постоянно свисающей на лоб каштановой прядью, с небольшим шрамом, пересекавшим щеку (следом флюса или пореза, а отнюдь не удара шпаги, на что порой намекалось), в первые годы революции еще и «неправдоподобно худой»[9] (последнее никак не вяжется с его поздним обликом), поражающий окружающих невероятным знанием чужих строк, он жил легко, бедно, бесприютно, не придавая значения внешней, не претворенной в стихи существенности бытия. Мир расцветал и наполнялся смыслом только после такого претворения. И тогда, говорит очевидец, звучал «задыхающийся голос парнасца, как бы восхищенного красотой созданных им строф»[10]. Читал он изумительно, приноравливая к дыханию стиха свое собственное астматическое дыхание и словно укрощая его стихотворным размером.

Его чтение было проявлением присущего ему артистизма.

В своем поэтическом театре он перепробовал различные роли. Это почти нескрываемое актерство может, пожалуй, вызвать раздражение, если упустить из виду, что между самим исполнителем и сонмом его перевоплощений сохраняется некая дистанция, не позволяющая полностью отождествить автора с его героями. Все эти роли объединены характером и темпераментом.

Правда, иногда торжествует один темперамент: «хищный глазомер» поэта схватывает преимущественно внешнюю сторону явлений.

Свойственная автору «Диониса» изобразительная инерция не могла не сказаться на его стихах первых послереволюционных лет.

Багрицкий воспринял революцию с той непринужденностью, с какой сама революция уничтожила строй жизни, не вызывавший у него ни малейших симпатий. Не только социальное происхождение, но и романтическое жизнечувствование, равно приуготованное к приятию природных катаклизмов и исторических катастроф, позволили ему без серьезной внутренней ломки освоиться в изменившемся мире, принять его логику и признать его красоту.

Одесса отразила едва ли не весь многоцветный спектр гражданской войны. Правление гетмана Скоропадского, ненадолго утвердившаяся Советская власть, германские дивизии, снова Советы, десант Антанты, семидневное торжество Петлюры, деникинские части, французские и греческие войска и, наконец, кавалерийская бригада Котовского, вошедшая в город 7 февраля 1920 г., — таков внешний ход событий, потрясших Одессу на протяжении двух лет.

Осенью 1917 г. Багрицкий отправляется на персидский фронт: это оказалось сильным противоядием против потенциальных соблазнов восточной экзотики. В апреле 1919-го он вступает в Красную Армию, в партизанский отряд им. ВЦИК, и с агитпоездом направляется в район Елизаветграда («Не я ль под Елизаветградом / Шел на верблюжские полки, / И гул, разбрызганный снарядом, / Мне кровью ударял в виски?»). Разумеется, такие впечатления не проходят бесследно. Творческий опыт Багрицкого включит в себя его краткую боевую биографию. Но — не ограничится ею.

В глазах такого поэта, как Багрицкий, революция имела не только историческое, но и художественное оправдание. Его привлекает в ней еще и грандиозность самого действа, ее вселенский размах, как и Блок, он слышит «музыку революции» и любуется «мировым циклоном»[11], производящим бурю во всех морях — природы, жизни и искусства.

Багрицкий любил изображать бурю.

В его стихах 1919—1925 гг. гул еще не затихшего времени как будто пропущен через мощные литературные фильтры. Иногда кажется, что поэт не может отрешиться от властно звучащей в его ушах чужой музыки.

Чтобы не быть голословным:

Багрицкий:

И снова бой. От дымного потопа
Не уберечься, не уйти назад...

Блок:

И вечный бой! Покой нам только снится...

Багрицкий:

В последний час тревоги и труда
Над истомленными бойцами
Красноармейская звезда
Сияет грозными лучами!
Идите, братья, к нам! Тревожен час!
Враги грозят свободе и народу,
Пока огонь свободы не угас,
Идите биться за свободу.

Блок:

В последний раз опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,

В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Идите все, идите на Урал!
Мы очищаем место бою
Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою!

Багрицкий:

Он входит в порт, огромный, неуклюжий,
Обглоданный ветрами пароход...

О. Мандельштам:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий
Скрипучий поворот руля...

Багрицкий остается поэтом-театром, хотя все явственнее сознает, что произошла не только смена декораций — изменился ход самой пьесы.

Он много пишет в эти годы и много печатается в одесских газетах. И чем неподвижнее оседает он в своей крохотной квартирке на Дальницкой улице (в конце 1920 г. он женится на Лидии Густавовне Суок, и вскоре у них появляется сын Всеволод), чем плотнее окружают его литературные друзья и поклонники, делящие с ним бремя «веселой нищеты», тем бесприютнее и отчаянней становится его лирический герой, тем охотнее вступает он в единоборство со стихией.

Ранним утром
Я уйду с Дальницкой,
Дынь возьму и хлеба в узелке,
Я сегодня
Не поэт Багрицкий,
Я — матрос на греческом дубке...
(«Возвращение», 1924)

С годами все увереннее располагается в его стихах природа, которую он воспринимал не как романтическую условность, а знал и любил в подробностях. Его комната была заставлена клетками с певчими птицами: о каждой из этих птиц он мог толковать часами. Позднее он скажет: «Любовь к соловьям — специальность моя...»

Заметим: не соловьи, а *«любовь* к соловьям». Разница существенная. Знаток фауны, он не был натуралистом в узком смысле этого слова. Натуроведение (как и поэзия) — для него не профессия, а состояние души, источник глубоких лирических переживаний. «Любовь... — специальность моя...» Настоящий поэт имеет право сказать, что это — *его* специальность.

В таких стихах, как «Птицелов» (1918, 1926), «Тиль Уленшпигель» (1918, 1926), в переводах (вернее переложениях) из Роберта Бернса и Томаса Гуда «плебейство» изображаемой жизни удивительным образом сочетается с тон-

ким эстетизмом изображения. Было бы неправомерно, однако, относить эти стихи к чисто стилистическим удачам — настолько естественно и свободно вписались они в русскую поэзию (недаром почти как фольклорное воспринимается «И я была девушкой юной, / Сама не припомню когда...»). Трудно согласиться с мнением, что здесь воспроизведен всего лишь этнографический реквизит: тогда невозможно объяснить, почему так очаровывает нас веселый Дидель, бредущий «По Тюрингии дубовой, / По Саксонии сосновой, / По Вестфалии бузинной, / По Баварии хмельной».

Багрицкого именовали «гением освоения». Это справедливо, если иметь в виду не искусство имитации национальных стилей, а способность воссоздания живого национального духа.

Достоевский говорил, что Пушкин воплотил в своем творчестве гений других народов и что эту «главнейшую способность нашей национальности он именно разделяет с народом нашим»[12]. Не той же ли глубокой и плодотворящей потребности русской культуры — с ее открытостью, всеотзывчивостью и всечеловечностью — отвечают инонациональные воплощения Багрицкого, не избежавшего позднее прямых и косвенных упреков в космополитизме...

Между тем он обладал острой неповторимостью поэтического зрения.

По каким индивидуальным признакам можно безошибочно угадать автора «Юго-Запада»? Прежде всего по мощному, почти физическому осязанию материальной жизни:

Чудовищной пищей пылает ночь,
Стеклянной наледью блюд...
Там всходит огромная ветчина,
Пунцовая, как закат,
И перистым облаком влажный жир
Ее обволок вокруг.
(«Ночь», 1926)

Багрицкий любит живописать еду. Действующие лица его стихов — «ноздреватые обрывы сыра», «И синемордая тупая брюква, / И крысья узкорылая морковь, / Капуста в буклях, репа, над которой / Султаном поднимается ботва» и т. д. Но поэт не «хозяин еды», а ее художник и одухотворитель. «Капуста в буклях» — это уже нечто большее, чем просто капуста. Первичное «языческое» пропущено у Багрицкого через культуру: в результате появляется «пунцовый рак, как рыцарь в красных латах» — строчка, быть может, ключевая для постижения его поэтики.

Любая материальная субстанция становится у Багрицкого зрелищной. Его стихи легко узнаваемы по яркой избыточности вещественного мира — его насыщенности, изобильности, плотности. Предмет не просто назван, но тщательно рассмотрен, причем рассмотрен художником. Не потому ли любимый эпитет Багрицкого «ржавый», что с его помощью он как бы пытается передать внутренние превращения самого вещества?

Но странное дело. Если перечитать многие стихи Багрицкого первой половины двадцатых годов, то трудно отрешиться от впечатления, что оби-

лие в них физической жизни призвано восполнить некоторую «пробуксовку» духа.

«А навстречу — только дождь постылый, / Только пулей жгущие кусты, / Только ветер небывалой силы, / Ночи небывалой черноты». Или: «Стояли горы в башлыках / Из голубого льда, / В долинах пели джурбаи, / И пенилась вода».

Эту череду выразительных, точно увиденных деталей можно длить бесконечно. Прием найден — дальше работает инерция приема. Из лирики почти исчезает главный ее герой. Остается хаотичное движение природных и исторических сил, взметенность жизни, *стихия*. Мир берется либо очень общо — с птичьего полета, либо дробится на ряд вещественных подробностей. Но «среднее звено» — сам человек — выпадает.

Думается, к 1925 году Багрицким уже вполне овладело то острое, хотя и не заметное для постороннего глаза недовольство собой, которое и предрешило в конечном счете его переезд. Он направляется в Москву не только ради запоздалой славы или приличного заработка (хотя все эти соображения принимались в расчет), а потому, что дальнейшее пребывание в Одессе таило в себе угрозу творческой деградации, неизбежного литературного провинциализма. Вряд ли прельстила бы его и мысль сделаться своего рода Айвазовским русской поэзии.

Кроме того, в Одессе почти негде было печататься.

«Москва не уберегла его»[13], — говорит Паустовский, в чьем подвале в Обыденском переулке Багрицкий провел свою первую московскую зиму. Может быть. Но сомнительно, чтобы Одесса, останься он там, лучше бы справилась с этой задачей.

Поэтам не уйти от судьбы.

Багрицкий с семьей оседает в Кунцеве — тогдашнем московском пригороде. Он поселяется в небольшом бревенчатом домике (чьи владельцы поначалу отказались сдать комнату «громадному» мужчине с дикой шевелюрой и в нелепом женском плаще: только вмешательство тихой, интеллигентной, в «серьезных» учительских очках Лидии Густавовны поправило дело). Внешне образ его жизни мало чем отличается от одесского. Рано погрузневший и поседевший, целые дни проводит он на тахте, поджав по-турецки ноги и попыхивая крученками из абиссинской ромашки — травки, употребляемой против астмы. Его по-прежнему окружают птичьи клетки, которых вскоре потеснят аквариумы с диковинными заморскими рыбами. Аквариумы — к неудовольствию квартирных хозяев — подогревались электрическими лампами: вода в них таинственно голубела.

Два добродушных пса тыкались гостям в ноги. «Ну, как твои рыбки, Эдя? Как твои птички?» — рассеянно вопрошали друзья: все они были увлечены только литературой.

Литература — поэзия, в частности, — переживала бурный расцвет. Маяковский владычествовал в Политехническом. Молодые комсомольские поэты поражали аудиторию лирической бесцеремонностью, соединенной с рыдающей задушевностью интонаций. Выходили книги прекрасной прозы.

В Москве Багрицкого ждал ошеломляющий успех.

«Мальчики, — пишет Паустовский, имея в виду переселившихся из Одессы литературных сочувствователей, — расхватали у Багрицкого все привезенные стихи — весь этот рокочущий черноморский рассол, все поющие строфы, пахнущие, как водоросли, растертые на ладони.

Мальчики разобрали по рукам стихи, переписанные на щербатой машинке с пересохшей лентой, и ринулись разносить их по редакциям»[14].

Чем объяснить быструю и неожиданную славу, свалившуюся на голову вчера еще мало кому известного одессита? Ведь сам Багрицкий не предпринимал ради нее практически никаких усилий.

Дело было во времени. Романтическое жизнеощущение совпало с «духом музыки» или, иначе говоря, с тем доминирующим общественным чувством, которое питалось несокрушимым сознанием собственной исторической правоты. Романтизированный материализм Багрицкого утолял насущные потребности духа. «Любовь к справедливости, к изобилию и веселью, — говорит И. Бабель, — любовь к звучным, умным словам — вот была его философия. Она оказалась поэзией революции»[15].

Багрицкий выпустил свою первую книгу, когда ему было за тридцать: «Юго-Запад», появившийся в 1928 г., подтвердил его репутацию мастера. Теперь уже мало кто отважился бы именовать его поэзию «повидлом из баклажан». Однако закрепившееся за ним полуснисходительное определение «романтик» заключало в себе оттенок некой гражданской неполноценности.

Именно в это время его все чаще начинают упрекать в «физиологизме», «биологизме» и т. п. Сетуя на слишком «натуралистическое» изображение животной жизни, Багрицкому указывают на музу, целомудренно воспевающую любовь к милой «на заре туманной юности». Однако нелепо судить автора «Юго-Запада» по законам тургеневской поэтики: он исходит совсем из иных художественных принципов.

В молодости Багрицкий писал:

О, скромная любовь весенних вечеров!
Далекий лай собак... Свист сторожа за домом...
И веет в сердце тихим и знакомым
С балконов узеньких и грустных парников.
(«О, скромная любовь весенних вечеров...», 1916)

Интересно, вызвала бы «скромная любовь» одобрение его позднейших оппонентов?

У зрелого Багрицкого от подобной любви не остается и следа. Но отсюда нельзя заключить, что он сводит это высокое чувство к простой физиологии. Можно, пожалуй, сказать, что в стихотворении «Весна» (1927) автор защищает любовь способом «от противного». В названном стихотворении свободное течение природной органической жизни перебивается торопливым, задыхающимся, мещанским — боязливым и наглым одновременно — «хотится». Это не только не воспевание «неодухотворенного секса», это — его пародийное снижение. Если «Гоняться за рыбой, / Кружить-

ся над птицей, / Сигать кожаном / И бродить за волчицей, / Нырять, подползать / И бросаться в угон, — / Чтоб на сто процентов / Исполнить закон», если такое «исполнение закона» оправдано слепым и животворящим инстинктом, то перенесение этого инстинкта в чистом виде на сферу человеческих отношений — без каких бы то ни было этических корректив — заставляет усомниться в его абсолютной ценности. «Звериное», упакованное в лексику «человека предместья» («хотится!»), выглядит довольно смешно.

Из многих десятков стихотворений, написанных к тому времени, в «Юго-Запад» вошло только восемнадцать.

Багрицкий был всегда требователен к себе. Обладающий почти сверхъестественным версификаторским даром (он был способен в течение пяти минут сочинить классический сонет на любую заданную тему), он работает над своими стихами медленно и трудно. В Москве он пишет заметно меньше, чем в Одессе. Столица, обострив вкус, заставила тщательнее выбирать слова.

Стало уже традиционным связывать «Стихи о соловье и поэте» (1925), «От черного хлеба и верной жены...» (1926) и др. с теми настроениями, которые переживались Багрицким в обстановке нэпа. Конечно, перемены в экономической жизни могут сказаться на душевном состоянии поэта. Но Багрицкий однажды признался, что он не видел нэпа. Перестройка быта никак не коснулась совершенно равнодушного к его удобствам и прелестям кунцевского жителя.

«Этот красивый человек, — говорит Ю. Олеша, — никогда не мечтал об одежде. Я никогда не видел его в пиджаке, в костюме. Он носил блузу, сшитую ему женой. Зимой он выходил в тулупе. Он мог бы выглядеть очень элегантно, если бы надел штатский костюм»[16].

Но нэп мало затронул его и внутренне: он воспринимает его как антипоэтическую реальность.

Пожалуй, уместнее говорить о повзрослении души. Горькая и мужественная нота прорезывается в его стихах, которые некоторые критики поспешат окрестить «упадническими».

Мы ржавые листья на ржавых дубах...
Чуть ветер, чуть север — и мы облетаем.
Чей путь мы собою теперь устилаем?
Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?
(«От черного хлеба и верной жены...»)

Герой Багрицкого становится сдержаннее и трезвее. Его жизнелюбие обретает новое измерение, ибо, говоря словами другого поэта, вбирает в себя «трагическую подоснову мира».

Куда нам пойти? Наша воля горька!
Где ты запоешь?
Где я рифмой раскинусь?

Наш рокот, наш посвист
Распродан с лотка...
Как хочешь —
Распивочно или на вынос?
(«Стихи о соловье и поэте»)

Это — борение искушаемого, но так и не искусившегося духа. Поэт устоял — что не могло не сказаться на самой знаменитой из его поэм.

«Дума про Опанаса» (1926) захватывает (трудно подобрать другое определение) прежде всего своим необычным ритмическим строем — «сдвинутым» ударением во второй и четвертой строках каждой строфы. Автор недаром ориентируется на размер шевченковских «Гайдамаков»: раздираемая гражданскими междоусобицами, «бьющаяся под конями» Украина — едва ли не самый значительный из сотворенных им образов.

А Махно спешит в тумане
По шляхам просторным,
В монастырском шарабане,
Под знаменем черным.
Стоном стонет Гуляй-Поле
От страшного пляса —
Ходит гоголем на воле
Скакун Опанаса...

Изображение этого потрясенного войной и залитого кровью пространства само по себе могло бы стать целью и предметом поэзии. Таким изображением, пожалуй, и ограничился бы прежний Багрицкий — певец стихий. Но в «Думе про Опанаса» из расколотого, смятенного, задыхающегося от злобы мира выступают живые и страдающие люди. Впервые у Багрицкого на авансцену выходит конкретный человек: он ставится перед лицом последнего выбора.

Главные действующие лица «Думы» ведут себя, в общем, как романтические герои. Однако в их судьбах преломлен реальный исторический опыт.

Комиссар Иосиф Коган отказывается от предложенного ему побега: он принимает смерть от руки своего бывшего бойца. Поступок Когана мерится самой высокой мерой. Но нелишне вспомнить, чем оборачивается этот нравственный урок для самого убийцы.

Добровольно, без всякого внешнего побуждения признаваясь в убийстве комиссара («Этой самою рукою / Когана убило»)[17], Опанас подписывает себе смертный приговор. Он, как и Коган, отказывается от последнего шанса. При всей несопоставимости мотивов оба персонажа «Думы» уравнены как трагические герои.

Конечно, Опанас не Раскольников; однако явленная им потребность *самоказни,* жажда искупления — пусть даже ценой собственной гибели — все это заставляет предполагать более тесные, нежели может показаться на первый взгляд, связи между поэтическими устремлениями Багрицкого и художественными традициями русской классики.

В «Думе про Опанаса» побеждает дух: он берет верх над «биологией» и, кажется, даже над самим инстинктом жизни. Но в таком случае дух торжествует и над смертью, ибо именно ему, а не ей принадлежит решающее слово в мировом споре.

Поэма Багрицкого, впервые появившаяся в «Комсомольской правде», сделала его имя чрезвычайно популярным среди молодой аудитории. Отныне оно прежде всего ассоциируется с «Думой» (как, например, имя Михаила Светлова — с «Гренадой»). Багрицкий делается заметной фигурой текущей литературной жизни.

Жизнь эта была бурна и переменчива. Но следует признать, что обладающий незаурядным темпераментом выходец из Одессы почти не принимает участия в той острой, порою драматической групповой борьбе, которая развернулась в конце 1920-х — начале 1930-х гг. и которой многие его сотоварищи отдавали изрядную часть своего творческого времени. Будучи (очень недолго) членом «Перевала», а затем Литературного центра конструктивистов, автор «Юго-Запада» не обнаруживает ни малейших групповых пристрастий. Кажется, что его вхождение в ту или иную группировку более определялось личными симпатиями и антипатиями, нежели теми или иными теоретическими установками. Храня главное в себе, он не желал и не умел растрачиваться на все нетворческое, неподлинное, окололитературное. Пока его друзья горячо спорили о новых должностных перемещениях, он предпочитал тихонько подсвистывать своим дроздам и синицам...

«Это была очень самостоятельная, странная, неповторимая жизнь»[18], — замечает Ю. Олеша.

В конце 1930 г. кончается его «кунцевское сиденье». Он переезжает в новый писательский дом в проезде МХАТа, где делит коммунальную квартиру с одним из своих коллег. Его комната, как и в Кунцеве, заполнена аквариумами с подсвеченной голубой водой. Над тахтой висит предмет особой гордости — подаренная знакомым комбригом боевая шашка (на всю жизнь он сохранил детское, почтительно-восторженное отношение к оружию). Он перенес в новое жилище символы своего странничества, внешние приметы своего сопротивляющегося мировой пошлости призвания.

И даже его балкон, так и не обнесенный барьером, был знаком разомкнутости окружающего его пространства, знаком неупорядоченной, не очерченной бытовыми рамками, открытой вовне жизни.

Заваленный издательскими рукописями, вечно осаждаемый молодыми поэтами, лично отвечающий на бесчисленные телефонные звонки (иногда, правда, когда они делались особенно назойливыми — чужим, «бабьим» голосом), он не изменяет живущему в нем духу высокого бескорыстия.

Раблезианец, воспевающий простые радости жизни, он сдержан в пище, не пьет и не выносит пьяных. Лирический покоритель морских пространств, птицелов, рыбовод и охотник, он без крайней нужды старается не покидать обретенного наконец пристанища. (Члены одного редакционного совета были чрезвычайно поражены известием о том, что Багрицкий приехать на заседание не может, так как у него рожает рыба — girardinus decemmacutus.) С годами, по отзывам знавших его людей, он становится

похожим на одесского грузчика и римского патриция одновременно. Когда он читает стихи, то наклоняет голову, напоминая большую нахохлившуюся птицу. Больную птицу, добавляют иные.

Он не любил говорить о своей болезни, и привыкшие к его недомоганию знакомые почти не сознавали, как тяжело, неизлечимо он болен. «На эстраде он оживал, — вспоминает В. Шкловский. — У него возрождались легкие», «Он так читал Блока, Пушкина и себя, как никто не мог прочесть»[19]. Но официанты, заходившие в номер ленинградской гостиницы «Европейская», где он отлеживался после выступлений, печально слушали его стихи, потому что понимали, что этот задыхающийся, рано поседевший человек сжигает себя и что жить ему осталось недолго...

Однажды, прервав разговор, он вдруг сказал друзьям «спокойно и твердо»: «Прощайте, я умираю». Ему возразили:

— Эдя, почему вы умираете? Что с вами?

— У меня бронхиальная астма.

— С ней живут до восьмидесяти лет.

— Я умираю, потому что я поэт. Нет в мире творчества, которое так бы разрушало. Поэт должен умереть[20].

В 1932 г. выходят две его книги — «Победители» и «Последняя ночь».

«Победители» — книга неровная. В ней чувствуется определенная заданность[21]. «Последняя ночь» производит более цельное впечатление. Она представляет собой цикл из трех поэм, написанных за несколько месяцев — на одном дыхании.

В «Победителях» Багрицкий предпринял первую и единственную в своей жизни попытку объясниться с критикой («Вмешательство поэта», 1929). Несмотря на подчеркнуто «задиристый» тон этих стихов (а может быть, именно поэтому), в них можно уловить неуверенную ноту.

«Приходит время зрелости суровой. / Я пух теряю, как петух здоровый. / Разносит ветер пестрые клочки».

Все это прекрасно, но должен ли внутренне уверенный в себе художник столь поспешно заявлять о происшедших с ним метаморфозах: «Я вылинял! Да здравствует победа! / И лишь перо погибшее мое / Кружится над становищем соседа». Вспоминается написанное примерно в тот же период стихотворение О. Мандельштама «Довольно кукситься. Бумаги в стол засунем...» (1931), которое поражает какой-то вовсе не свойственной этому поэту самоуничижительной и заискивающей интонацией: «Держу пари, что я еще не умер, / И, как жокей, ручаюсь головой, / Что я могу еще победокурить / На рысистой дорожке беговой». Конечно, Багрицкий, который честно, без всякого заигрывания мог сказать: «Механики, чекисты, рыбоводы, / Я ваш товарищ, мы одной породы, / Побоями нас нянчила страна», — этот Багрицкий очень далек от своего совсем по-иному воспринимающего действительность современника. Однако некоторое совпадение мотивов свидетельствует о том, что бег «на рысистой дорожке» мог вызывать у совершенно различных поэтов весьма схожие переживания...

Между тем с автором «Контрабандистов» на самом деле совершаются перемены: об этом свидетельствует книга поэм.

В «Последней ночи» стих Багрицкого крупнеет, освобождается от излишних подробностей: вещественное все более подпадает под власть взыскующего, но твердого духа. Эпический размах, явленный Багрицким в «Думе про Опанаса», обретает в последних его поэмах новое лирическое качество. Само время («такое же сутуловатое, как я», — говорит поэт) становится героем его стихов: «...Глаза, промытые в сорока водах, / Медленно поднимает оно». (Опять любопытная перекличка с мандельштамовским: «Я с веком поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших...») В поэме, давшей название всей книге и написанной тяжко и мерно падающим белым стихом (как бы предвосхищающим будущую «Середину века» В. Луговского), Багрицкий обращается к судьбам своего поколения — поколения, потрясенного и «выброшенного» в жизнь Первой мировой войной:

Печальные дети, что знали мы,
Когда у больших столов
Врачи, постучав по впалой груди,
«Годен», — кричали нам...

<...>

Мы плакали над телами друзей,
Любовь погребали мы.
Погибших товарищей имена
Доселе не сходят с губ.

Резкий, угловатый, черно-белый мир «Последней ночи» начисто лишен той театральности, которая присутствует в стихах раннего Багрицкого. Это скорее кинематограф — смелое совмещение разных планов. В последних поэмах много внутреннего простора; художественная подробность подчинена целому и уже не играет прежней самодовлеющей роли:

Консервная банка раздроблена
Прикладом. Зеленый суп
Сочится из дырки. Бродячий пес
Облизывает траву.

И — почти сразу же вслед за этим:

Дымятся костры у больших дорог,
Солдаты колотят вшей.
Над Францией дым.
Над Пруссией вихрь.
И над Россией туман...

«Консервная банка» встает в один изобразительный ряд с «Францией» и «Россией»: деталь вписана в космос.

Это было обретенное перед самым концом второе дыхание. Поэзия Багрицкого обрывается на высокой и пронзительной ноте:

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед.

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы.

Так в «Смерти пионерки» (1932) поэт «предсказывает» собственную смерть, давая ей собственное поэтическое измерение[22].

Он будет еще работать над либретто оперы, писать поэму «Февраль»[23]. Но дни его уже сочтены. Постоянно подверженный простудам, он в четвертый раз заболевает воспалением легких — и легкие не выдерживают.

Багрицкий умирает 16 февраля 1934 г., тридцати восьми лет, в «классическом» возрасте поэтов.

Он расстался с жизнью в кремлевской больнице, а не погиб, как мечтал когда-то, «той же славною кончиной, как Иосиф Коган». Однако всей своей жизнью он уравнял себя со своими веселыми, добрыми и мужественными героями. Он тоже сделал свой выбор — и расплатился за него тем единственным капиталом, который — как это доказано — только у настоящих поэтов имеет тенденцию к росту: судьбой.

Примечания

[1] *Зелинский К.* Характеристика Багрицкого как поэта и человека // Эдуард Багрицкий: Альманах / Под ред. *Влад. Нарбута.* М., 1936. С. 42.

[2] *Олеша Ю.* Личность и творчество // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., 1973. С. 29.

[3] *Катаев В.* Алмазный мой венец. М., 1979. С. 21.

[4] Цитируя «Креолку», В. Катаев пишет: «Видимо, все это он позаимствовал из пиратских романов Стивенсона, которые читал на уроках, пряча под парту журнал “Мир приключений”. <...> Его стихи казались мне недосягаемо прекрасными, а сам он гением» (Там же. С. 20).

[5] *Сельвинский И.* 12 часов 1 минута — 16 февраля 1934 года // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 396.

[6] Появление альманаха вызвало иронические отзывы прессы. В № 1 журнала «Южный вестник» (1915, 10 октября) была напечатана рецензия Бор. Искрова (очевидно,

псевдоним) «Бурлючата в облаках»: «Надоела, видно, безыскусственная жизнь одесским поэтам. Столицей запахло... Бурлюками и Маяковскими, с их бездарной крикливостью и крикливой бездарностью. И одесское "Авто в облаках" — это своего рода chef d'oeuvre безвкусицы и дурного тона... Г-н Багрицкий дал одну более или менее сносную вещь ("Суворов"), в которой есть и чувство стиля и изящество. Остальное слабо». Ср. отзывы в столичной прессе: «Обязанность, принятую на себя — выдумывать позабористей слова, — авторы "Авто в облаках" выполняют скучно и неумно... Футуристы, если о них судить по восьми авторам с облаков, — не так глупы, как это кажется с первого знакомства, — они гораздо глупее...» (Синий журнал. 1915. № 46. 14 ноября).

[7] Возможно, здесь сказались личные впечатления от выступлений поэта, посетившего Одессу в январе 1914 г.

[8] *Катаев В.* Алмазный мой венец. С. 53.

[9] *Паустовский К.* Из воспоминаний // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 111.

[10] *Катаев В.* Алмазный мой венец. С. 54.

[11] *Блок А.* Интеллигенция и революция // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 12.

[12] *Достоевский Ф.М.* Пушкин: Очерк // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 145.

[13] *Паустовский К.* Из воспоминаний // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 128.

[14] Там же. С. 121.

[15] *Бабель И.* Багрицкий // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 400—401.

[16] *Олеша Ю.* Личность и творчество // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 32.

[17] В одном из своих стихотворений Борис Слуцкий говорит, что ему, позвонившему с фронта в Москву, приятель сообщил о смерти поэта Павла Когана как бы строчкой из Багрицкого: «Когана убило». «Странные сближения» могут быть и фонетического порядка.

[18] *Олеша Ю.* Личность и творчество // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 31.

[19] *Шкловский В.* Путь к «Эдуарда Багрицкого горе» // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 429.

[20] См.: *Сторицын П.* Встретились в Ленинграде // Там же. С. 337.

[21] «Эстетическое ослепление» революцией не могло не повлечь довольно двусмысленных этических последствий. Ср. слова Ф. Дзержинского, героя стихотворения «ТВС» (1929), о «велении века»:

Но если он скажет: «Солги», — солги.
Но если он скажет: «Убей», — убей.

Этот нравственный «максимализм наоборот», оправдывающий любое преступление ради высокой цели, таил в себе семена растления и гибели.

[22] Конечно, с канонической точки зрения, отвержение умирающей девочкой «символа спасения» («Не противься ж, Валенька, / Он тебя не съест, / Золоченый маленький / Твой крестильный крест») есть кощунство и грех. Однако здесь с необыкновенной силой выражена реальная драма времени, стремящегося радикальным образом изменить всю систему традиционных ценностей и рассматривающего отказ от традиции

как своего рода нравственный подвиг. В этом смысле «Смерть пионерки», запечатлевшая порыв «к новой ментальности», вне зависимости от своего идейного вектора есть трагедия высокого поэтического порядка.

[23] Герой этой незавершенной поэмы, «маленький иудейский мальчик», который безнадежно влюблен в одесскую гимназистку, становится «помощником комиссара» и во время ночного обыска в одном из борделей грубо насилует предмет своей давней платонической страсти. Интересно в этой связи привести свидетельство Л.К. Чуковской, относящееся к 1940 г.: «На стуле возле Анны Андреевны лежал томик Багрицкого, издания Малой серии.

Она спросила меня, знаю ли я стихи Багрицкого и что о них думаю.

Я ответила: знаю, но не думаю ничего, потому что они как-то проходят мимо меня, не трогая и не задевая.

— Совсем неинтересно, — согласилась Анна Андреевна, — я читаю впервые. Меня поразила поэма "Февраль": позорнейшее оплевывание революции.

И она очень методически, подробно, медленно пересказала мне своими словами сюжет и содержание этой поэмы» (*Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1. 1938–1941. М., 1989. С. 167). Следует, истины ради, привести также воспоминания Ф. Левина, которому Багрицкий заметил по поводу «Февраля»: «Ведь это со мною так и происходило, как я пишу, — и гимназистка эта, и обыск. Я тут совсем немного приврал, — смеялся Багрицкий. — Но это нужно для замысла. Во-первых, в этом доме бандитов, которых мы искали, на самом деле не оказалось. А во-вторых, когда я увидел эту гимназистку, в которую я был влюблен, которая стала офицерской проституткой, то в поэме я выгоняю всех и лезу к ней на кровать. Это, так сказать, разрыв с прошлым, расплата с ним. А на самом деле я очень растерялся и сконфузился и не знал, как бы скорей уйти. Вот и все...» (*Левин Ф.* Редактор «Федерации» // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. С. 319).

И.Л. Волгин

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1895, 4 ноября — В Одессе в семье ремесленника родился поэт Эдуард Багрицкий (наст. фамилия — Дзюбин).

1905 — Поступает в реальное училище.

1908 — Первые литературные опыты. Школьный журнал.

1913 — Переходит в землемерное училище.

1915–1916 — Печатается в одесских альманахах «Серебряные трубы» (1915), «Авто в облаках» (1915) (псевд. Нина Воскресенская), «Седьмое покрывало» (1916).

1917 — Стихи в альманахе «Чудо в пустыне» (Одесса, 1917). Багрицкий работает в милиции. Участвует в Персидском походе генерала Баратова.

1918 — Вернулся в Одессу с персидского фронта. Пишет стихотворение «Птицелов» (в 1926 г. восстанавливает по памяти утраченный текст). Пишет стихотворение «Тиль Уленшпигель» (переработано в 1926 г.).

1919, апрель — Вступил добровольцем в Особый партизанский отряд им. ВЦИК, в котором пробыл по июнь. Писал агитстихи, воззвания, листовки.

1919–1925 — Печатается в одесских газетах и сатирических журналах «Одесские известия», «Станок», «Моряк», «Шквал», «Силуэты», «Яблочко».

1920 — Поездка с агитпоездом на фронт.

1920–1921 — Сотрудничает как поэт и художник в ЮГРОСТА (вместе с Ю. Олешей, В. Катаевым, Нарбутом).

1920, конец года — Женится на старшей из сестер Суок — Лидии Густавовне.

1922 — Родился сын Всеволод (погиб под Любанью 26 февраля 1942 г.). Багрицкий пишет поэму «Сказание о море, матросах и летучем голландце», два монолога «Тиль Уленшпигель». Занимается с поэтами-рабочими в литкружке «Потоки Октября» при железнодорожных мастерских.

1923 — Баллады «Джон Ячменное зерно», «Разбойник», «Баллада о Виттингтоне», стихотворения «Моряки», «Пушкин», «Коммунары», «Песня о разлуке», «Джимми-рыбак» и др.

1925, осень — Вместе с семьей переезжает в Москву. Семья поселилась в Кунцево. Пишет «Стихи о соловье и поэте». Вступает в группу «Перевал».

1926 — В газете «Комсомольская правда» (27 июня, 4 июля) печатается «Дума про Опанаса». Багрицкий выходит из «Перевала» и на рубеже 1926–1927 гг. вступает в ЛЦК (Литературный центр конструктивистов).

1927 — В № 3 «Нового мира» опубликована поэма «Контрабандисты». В журнале «Молодая гвардия» (№ 6) появляется «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым».

1928 — Выходит первая книга стихов «Юго-Запад». Багрицкий входит в редколлегию «Литературной газеты», участвует в работе журнала «Новый мир».

1929 — В сборнике ЛЦК «Бизнес» появляются «Стихи о поэте и романтике».

1930, февраль — Выходит из ЛЦК и вступает в РАПП.

1929–1934 — Особенно интенсивно работает над переводами. Переводит А. Рембо, В. Соссюру, М. Бажана, Я. Купалу, И. Фефера, М. Джалиля, Н. Хикмета. Много работает с молодыми поэтами.

1932 — Выходят книги стихов «Победители» и «Последняя ночь». В № 10 журнала «Красная новь» печатаются стихотворения «Последняя ночь», «Человек из предместья», «Смерть пионерки».

1932, осень — 1933, зима — Работает над либретто оперы «Дума про Опанаса».

1933 — Пишет радиокомпозицию «Тарас Шевченко». Начинает работу над поэмой «Февраль», готовит к печати «Однотомник» (вышел в издательстве «Советская литература» в 1934 г.).

1934, 16 ноября — Смерть Эдуарда Багрицкого.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Э. Багрицкого

Юго-Запад. М.; Л.: Земля и фабрика, [1928]. 2-е изд.: 1930.
Победители. М.; Л.: ГИХЛ, 1932.

Последняя ночь. М.: Федерация, 1932.
Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. *И.* Уткина, вступ. ст. *Ю. Северук.* Т. 1. М.; Л.: Гослитиздат, 1938.
Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. *Е.П. Любаревой*; Сост. *Е.П. Любаревой* и *С.А. Коваленко*; Подгот. текста и примеч. *С.А. Коваленко.* М.; Л.: Советский писатель, 1964 (Библиотека поэта. Большая серия).
Дневники, письма, стихи / Книгу составили и подготовили *Л.Г. Багрицкая* и *Е.Г. Боннер.* М.: Советский писатель, 1964.
Стихотворения и поэмы / Сост., предисл., примеч., подгот. текста *С.А. Коваленко.* М.: Московский рабочий, 1984.
Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст. и примеч. *И.Л. Волгина.* М.: Правда, 1984.
Стихотворения и поэмы / Сост. *Г.А. Морева.* СПб.: Академический проект, 2000 (Новая библиотека поэта. Малая серия).
Избранное / Сост. *М. Латышев.* М.: Терра, 2003.

Литература о Э. Багрицком

Зелинский К. Переходник (Об Эдуарде Багрицком) // *Зелинский К.* Поэзия как смысл. М.; Л.: Федерация, 1929.
Лежнев А. Эдуард Багрицкий // *Лежнев А.* Литературные будни. М.: Федерация, 1929.
Эдуард Багрицкий. Альманах / Под ред. *В. Нарбута.* М.: Советский писатель, 1936.
Гринберг И. Эдуард Багрицкий: Творческий путь поэта. Л.: Гослитиздат, 1940.
Синявский А. Эдуард Багрицеий // История русской советской литературы. Т. 1. 1917–1929. М.: Изд-во АН СССР, 1958.
Любарева Е.П. Эдуард Багрицкий. Жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1964.
Рождественская И.С. Поэзия Эдуарда Багрицкого. Л.: Художественная литература, 1967.
Любарева Е.П. Советская романтическая поэзия. Н. Тихонов, М. Светлов, Э. Багрицкий. М.: Высшая школа, 1969 (изд. 2-е доп.: М.: Высшая школа, 1973).
Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников / Сост. *Л.Г. Багрицкая.* М.: Советский писатель, 1973.
Э.Г. Багрицкий (Сост. *Э.М. Румянцевой*) // Русские советские писатели. Поэты. Т. 2. М.: Книга, 1978.
Sajtar D. Básník Eduard Bagrickij. Senov u Ostravy, 1997.

Хроника и библиография составлены
С.А. Коваленко

Михаил Исаковский

«ПРОВОДА В СОЛОМЕ» (1927) КАК ЯВЛЕНИЕ «ПРЕДКОЛХОЗНОЙ» СЛОВЕСНОСТИ

К моменту выхода первой поэтической книги Михаила Васильевича Исаковского (1900–1973), сразу отмеченной А.М. Горьким — с явно символическим, а скорее газетно-агитационным названием «Провода в соломе» (1927), — так называемая новокрестьянская или в целом деревенская поэзия и проза прошла, пожалуй, несколько драматичнейших этапов очарований и разочарований в революции. Может быть, одинаково утопических. И в восторгах приятия революции как «великого Преображения», «очистительного огня» (Н.А. Клюев), так и в печалях, когда тому же Клюеву, стало ясно, что «мне революция не мать» и что

головы наши
Подарили судьба палачу.

Что собственно ощущал Клюев? И еще более остро Сергей Есенин? Своеобразное «изъятие», во всяком случае резкое официозное понижение статуса и клюевской, и есенинской лирики о Земле и Революции, о городе и деревне.

Еще в 1923 г. сподвижник Есенина Петр Орешин с очень малой долей сомнения спрашивал — себя и время — от имени мифической крестьянской рати, сдвинувшей Вселенную:

Мы, пахари всея России,
Впряглись недаром в этот воз.
<...>
Ужель не вывезет родная?
Заря в глазах — рукой подать
Я верю: *даже мировая*
Ржаным плечам под силу кладь...
(«Сивка-Бурка», 1923)

К 1925–1926 гг. стало ясно, что «заря» — в клюевском и орешинском понимании — очень далека. И к делу мировой революции мифи-

ческий мужик иметь отношения не будет. «Конечно мировая, всю землю сдвинувшая Русь» (Орешин) останется грезой поэта. Началась явная попытка «дезинтеграции», исключения деревни, кустодиевского большевика с мужицкой бородой, шагающего на известной картине через грады и веси («Большевик», 1919–1920) из влиятельнейших судьбоносных сил эпохи. Не случайно к 1927 г. относится и известная антиесенинская работа Н.И. Бухарина «Злые заметки», а к 1928 г. какое-то наивно-настоятельное (испуганное) пожелание А.С. Серафимовича Шолохову, только что опубликовавшему 1–2 книги «Тихого Дона»: «Если молодой писатель не пойдет *в самую толщу пролетариата*, если он не сумеет также удивительно впитать в себя лицо рабочего класса, его движения, его волю, его борьбу, — если не сумеет этого сделать, погиб народившийся писатель»[1].

Характерно, что тот же Б.М. Кустодиев, создавая в 1920–1921 гг. картину «Праздник на площади Урицкого в честь открытия II конгресса Коминтерна» — огромный «этюд у окна», взгляд сквозь призму сказки, идиллии, — не мог отделаться от чувства растерянности. Небывалая раскрепощенность ликующей толпы, почти масленичное гулянье — все это еще есть, — но уже убрана маковка церкви, уже еле заметен Зимний, уже ощущается, что глядеть через сказку на этот мир невообразимо трудно. Не игрушечен ли этот мир? Не прошло ли время очарований?

Все признаки кризиса — и прежде всего сюжетное голодание, обилие происшествий, а не событий, крайняя бедность действия присутствовали и в деревенском бытописательном романе 1924–1930 гг., в таких произведениях, как роман «Лапти» П. Замойского, повесть «Степановна» и романы «Живая жизнь» и «Большая Каменка» А. Дорогойченко, «Стальные ребра» И. Макарова, «Перелом» Дм. Зорина... Даже пересказ событий или аннотации к этим романам, например к роману «Живая жизнь» А.Я. Дорогойченко, свидетельствовали об ...отсутствии этой живой жизни, о явном застое, неопределенности будущего:

«Роман из жизни деревни в годы, предшествовавшие сплошной коллективизации. Повествование ведется от лица студентки-тимирязевки Нины Дородновой, мордовской крестьянки, партийки и бывшей партизанки, приехавшей в деревню на практику. Злоупотребление в сельскохозяйственном кредитном товариществе, беспомощность талантливого, но политически малограмотного председателя, не находящего поддержки в правоуклонистском райкоме и обюрократившемся Сельхозбанке, вредительство со стороны служащих; скептицизм агронома Топорова»[2].

Это все «сюжетики», скорее тормозящие действие, чем двигающие его! А ведь о романе «Большая Каменка» того же А.Я. Дорогойченко один из вождей крестьянских писателей тех лет А. Ревякин писал: «Если пролетарская литература имеет свой “Цемент”, то крестьянская литература имеет право гордиться романом “Большая Каменка”»[3]. И не следует удивляться на этом фоне тому, что даже не столь уж молодой смоленский поэт — Исаковскому в момент выхода «Проводов в соломе» было 27 лет! — вынужден был в 1927 г. обращаться к несложным событиям, микрособытиям. Скажем, расселения деревень на хутора, где мужицкая душа недолго утешается:

Здесь и плачь и радуйся один, —
Что ни делай — сам себе вояка...
Здесь у каждого земли свой клин
И своя сердитая собака.
(«Хутора», 1925)

Или воскрешать случаи, *случайностные* события в прошлом («Великий грех (Из деревенских рассказов о прошлом)», 1924) — рассказ о расправе темной массы с вдовой, якобы виновной в том, что засуха поразила деревню («В непозволенный Богом день / Городила она плетень / И плетнем заслонила дождь. / Оттого-то и сохнет рожь»), повторять по инерции приемы «умиленного» изображения Ленина («Докладная записка (Деревенская быль)», 1924), когда вождь в очередной раз «милел к товарищу людской лаской». Впрочем, и А. Твардовский позднее тоже не сразу выйдет из-под сени этой традиции («Ленин и печник», 1938–1940).

Да и любовные природные истории простецов из деревни часто воссоздаются ранним Исаковским в духе того же «любовного поветрия» (городской коммунист попадает в деревню и ...запутывается в связях с природными женщинами!), которое было присуще предколхозному бессобытийному роману. Таково стихотворение «Письмо» (1927), в котором влюбленная комсомолка зазывает секретаря райкома — «Приди и сделай нам доклад, / У нас теперь по перелескам / Такой хороший листопад. / Приди! Докладчик ты отличный...» Но это письмо — признание в любви — не было понято, оно утонуло в папке, «где протоколы держат власть».

Можно сказать, предваряя последующее, что «Провода в соломе» — свидетельство определенной паузы, штиля, неопределенности лирической и социальной ситуации, затянувшегося перелома. И это будет отчасти справедливо. Но справедливо только отчасти.

Этот перелом, замедленный переход от неистовых славословий в честь мужика, от «красного набата», «красного коня», переход от создания мифического образа Ленина с огненным «керженским духом» и игуменским окриком в декретах (в 1922 г. Л.Д. Троцкий, «златоуст Коммуны», и его сподручные обозначат этого клюевского Ленина — «окулаченный Ленин») до серии плачей, до ужаса перед «чернильными буднями в комиссариате», до сладостей анархической псевдосвободы («видно, сладостно для охочих пробуравить свинцом народ»), имел множество последствий. Он в итоге породил в поэзии своеобразное лирическое бездомье. Это было явление, родственное сюжетному голоданию в прозе. Особенно остро осознаваемое, еще раз повторим это, после гибели Есенина (1925), косвенно — после предшествовавшей ей смерти другого поэта крестьянской «купницы» (сообщества) А.В. Ширяевца (1924).

Как же определить историческое место Исаковского и Твардовского, часто говорившего о себе, толкуя Исаковского, на стыке двух эпох — деревни до великого перелома-перемола и после него? Где кончается крестьянская поэзия и начинается так называемая «колхозная» поэзия и проза?

Выдвинувший в 2004 г. понятие «лирическое бездомье», удачное в целом, но хронологически темноватое, современный прозаик Олег Павлов, конечно, не очень внимательно осматривал поэтические фигуры и окрестности тех трагических лет. Он вообще обошел все фигуры — и Исаковского, и Твардовского. Иначе он, безусловно, внес бы уточняющие поправки и в поэтический пейзаж тех лет, и в само описание судеб новокрестьянской поэзии и деревенской прозы 1960—1980-х гг., в оценку исторического места Александра Твардовского и, естественно, его земляка Михаила Исаковского. А ведь они волей обстоятельств заполняли в 1930-е гг. пустоту, наряду с Павлом Васильевым, отчасти Борисом Корниловым, послеесенинской *лирической бездомности*. На наш взгляд, в интересной исследовательской работе О. Павлова «Русская литература и крестьянский вопрос» как-то обойден сложнейший вопрос именно о судьбе есенинского наследия в «предколхозной» словесности, судьбе его в сознании и творческой практике тех же Твардовского и Исаковского. Ведь оба эти поэта вовсе не превратились в представителей побочного («деревенского») направления советского литературного процесса. И когда современная исследовательница феномена деревенской прозы 1960—1980-х гг. А. Большакова говорит, вслед за многими зарубежными исследователями, об известном «выключении», дезинтеграции деревни из «советской эпохи России» (об отсутствии паспортов у деревенского жителя), то она явно игнорирует опыт автора «Василия Теркина»: ведь более интегрированного в советский строй жизни солдата-крестьянина не было во всей фронтовой поэзии! Как свершилось это преодоление *обид*? Ведь Твардовский работал не на побочной линии, а скорее на магистрали...

Возвращаясь к статье О. Павлова, имеющей прямое отношение и к судьбе Исаковского, заметим: может быть, учтя свидетельства той эпохи, прозаик внес бы серьезное уточнение и в главное обобщение, согласно которому уже на рубеже коллективизации, в предколхозное время (1925—1927) произошло разрешенное и спланированное создание *резервации*: «...происходило превращение национальной литературы *в некое узкое социальное направление литературы советской*, у которой не могло быть *никакой национальности*. Само понятие "деревенская проза", как и другое, "деревенщики", возникло в советской литературе, — а значит, этой литературе было необходимо. Для русских писателей, которых оно так-то объединяло, *это было тягостно*»[4] (курсив мой. — *В. Ч.*).

Поскольку эта позиция обретала — уже в 1960-е гг. — множество интерпретаторов, отделявших деревенскую (русскую) прозу от колхозной литературы соцреализма, говоривших — модное словцо — о слабой *интегрированности* вечно подавляемого крестьянства в советское общество, обращение к творчеству Исаковского 1920—1930-х гг., к его творческой эволюции от «Проводов в соломе» (1927) к «Катюше» (1938) крайне необходимо. Как присутствовал в поэзии 1920—1930-х гг. мотив утраты и поиск идентичности, своего лица и места, поиск, связанный, конечно, с неприятием *раскрестьянивания*, — ответить на подобные вопросы доныне нелегко. А на

этом пути неизбежны обращения к биографии поэта как сумме и системе впечатлений и переживаний.

«Я ПОТЕРЯЛ КРЕСТЬЯНСКИЕ ПРАВА...»

Михаил Исаковский — «смоленский соловей России» в 1930—1960-е гг., часто выражавший в песне самые глубокие нравственные решения народа, — в конце жизни предпринял своеобразное *путешествие в воспоминаниях*. Он создал книгу о своем детстве и юности «На Ельнинской земле». Помимо обычных сообщений о семье, отце и матери, о начале пути (будущий поэт был двенадцатым ребенком в беднейшей крестьянской семье из деревни Глотовка Ельнинского уезда Смоленщины, чуть ли не с 17 лет работал сельским учителем), в книге содержалось и объяснение того, почему Исаковскому оказались чужды и неглубокий риторизм, и завывания в «русском духе, и вообще присутствие меланхолической силы» (Б. Пастернак), считавшиеся неижбежными в поэте-песеннике. Навсегда чужд оказался ему и «одемьяненный поэт» — типичная фигура суетливого откликуна, вещателя, вроде Александра Безыменского, — у которого

Что ни тема — грохочет гигантский
завод,
Что ни строчка — пылают вагранки
и домны...
(«Одемьяненный поэт», 1931)

Он обладал к моменту создания «Проводов в соломе» весьма суровым жизненным опытом. Достаточно одного эпизода из его мемуаров: ожидание расстрела в Новочеркасской тюрьме, когда будущий поэт поехал за хлебом для своего села на юг, — чтобы оценить этот опыт. А голод времен гражданской войны, скитанья по школам и газетам районного масштаба в начале 1920-х гг.! А впечатления от расставаний молодых защитников Октября, уходивших на Гражданскую вовсе не с парадной бодростью, не без грусти, не без сожаления, уходивших «куда-нибудь», куда забросит судьба. И все же споривших с такой судьбой, отстаивавших тихо свое право на нежность:

Все равно, — сказал он тихо,
Напиши... куда-нибудь.
(«Прощание», 1935)

И при всем этом он едва ли согласился бы со многими толкованиями своей весьма своеобразной творческой судьбы, упрощавшими его облик, его сложное движение от «Проводов в соломе» к «Катюше», к эпической

лирике послевоенных лет («Враги сожгли родную хату» (1945), «Снова замерло все до рассвета...» (1951) и др.).

Имя создателя «Катюши», «Одинокой гармони», целой серии других песен о «девушке простой», обещавшей «сберечь любовь» или ведущей несложные, «загадочные» игры с таким же сельским простецом, блуждающим на закате у ее дома («А вчера прислал по почте / Два загадочных письма»), — претерпело в последнюю треть XX века в толкованиях критиков несколько существенных изменений. Для П.С. Выходцева в «Истории русской советской литературы» (1970) Исаковский — прямое продолжение творческой линии «больших русских поэтов — Кольцова, Некрасова, Есенина», он — тот летописец, который, «зная прошлую жизнь... тем глубже мог прочувствовать те благотворные перемены, которые принесла в деревню Советская власть»[5], он «наследует есенинскую любовь к деревне и природе» и т.д. Для Л.А. Аннинского, назвавшего свою статью об Исаковском «Деревня. Трактор, Радио, Динамо» (2004) в духе производственных романов 1920-х — 1930-х гг. (вспомним «Цемент» Ф. Гладкова, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Гидроцентраль» М. Шагинян), — поэт, скрытый, печальный одиночка, воспевающий «бесконечные прощанья... ожидание весточек... запаздывающие письма»: его поэзия — «проекция на мир той потаенной, глубоко личной коллизии, когда отдельный человек пытается соизмерить свое "Я" с бытом и отстаивает свое тихое достоинство, зная, что от мира не уйти»[6]. К этому взгляду критик и подверстывает, минуя все конкретно-исторические обстоятельства, не ища никаких опор в эпохе 1920–1930-х гг., в *колхозной* прозе и поэзии, действительно многочисленные у Исаковского сюжеты и коллизии прощаний, ожиданий, посланий, кратких встреч. Он создает из его поэтических текстов сплошной «узел связи»: «Письмо. Проволока, по которой бегут огни. Торопливый ритм телеграфных столбов. Медяки в руки обессилевшего перевозчика. Медь струн, побеждающих пространства. Прощание. Письма. Тонкая ниточка радиосвязи через бездну огня и смерти»[7].

Но как родился этот «узел связи», «располагающийся», если говорить на языке критика, то на высоком *берегу крутом,* с которого шлет свою песенку девичью Катюша, то на околице, где «словно ищет в потемках кого-то» одинокая гармонь, то «на ступеньках крыльца», откуда «подруга далекая парню весточку шлет»? Ведь в ту эпоху *узлами связи* были известные всем общественные, присутственные места, воплощения державности. И один критик 1940-х гг. искренне изумился словам из песни «Враги сожгли родную хату» — «Куда ж идти теперь солдату, / Кому нести печаль свою?» — как это «куда», пошел бы в сельсовет и т. п. Вот он «узел» в те баснословные года...

Вероятно, после таких упрощений — и тяжеловесных, схематичных, как у П.С. Выходцева, и легковатых, виртуозных, но любительских (у Аннинского) — неизбежно возвращение к давней монументальной и мучительно-исповедальной работе Твардовского «Поэзия Михаила Исаковского» (1967). И дело не только в том, что поэты были земляками, начинавшими творческий путь в газетах или малотиражных журналах Смоленска (или даже

Ельни, как Исаковский), что Твардовский, вероятно, знал лучше всех жизненный и творческий путь автора «Проводов в соломе»... Сейчас, перечитывая его статью и невольно вспоминая исповедально-оправдательный пафос поэмы Твардовского «По праву памяти» (1967—1969) и цикла «Памяти матери» (1965), можно отчетливо видеть, что Исаковский в чем-то чрезвычайно важном был крайне нужен Твардовскому как объяснение и оправдание собственного жизненного пути в 1930-е годы... Оправдание своей счастливой судьбы поэта-орденоносца (на фоне злосчастной судьбы Клюева, Клычкова и его собственных сосланных родных) и поэмы о неизбежности коллективизации «Страна Муравия» (1934—1936), и целой серии довольно идиллических предвоенных стихов, микропоэм — «Ленин и печник», «Молочный колхоз» (1934), «Про деда Данилу» (1938) и т. п.

Исаковский, видимо, и понимал и принимал многое из этих мучительных объяснений-оправданий своего друга. В мемуарной книге «На Ельнинской земле (Автобиографические страницы)», печатавшейся в «Новом мире» именно при А.Т. Твардовском (он собственно и подтолкнул Исаковского в 1967 г. к написанию подробной автобиографии и сразу же предложил себя в ее редакторы), неизменно возникает любимый мотив лирической, историко-литературной публицистики самого Твардовского, чрезвычайно тонко соотнесенной с лирикой Исаковского.

Автор «Страны Муравии», естественно, не навязывал Исаковскому в ситуации 1920-х гг. строгого разграничения исторических эпох, их деления на «мрачное прошлое» и «светлое» (послереволюционное) настоящее, не предписывал внутренней идеологической направленности истории к будущему, к «Великому Времени», к обретаемому раю... Но он видел и собирал воедино — на основе крайней бедности детства Исаковского в деревне Глотовке (от имени богача-живоглота по прозвищу Глот), сплошной безграмотности односельчан, голодухи и т. п. — свои доводы по поводу преодоленных, отвергнутых Исаковским (и им самим) условных есенинских и клюевских деревенских миров. Александр Твардовский оценивал лирическую ситуацию, в которой жили и он и его поэтический друг, очень страстно, может быть, в споре с Солженицыным, везде у Твардовского находившим избыток «советскости»:

«Под влиянием Есенина в поэзии 1920-х гг. *валом шли стихи* о деревне — как милой и чем-то обиженной (революцией? — *В. Ч.*) обители с ее серыми избушками, *подсвеченными белизной березок*. Это был мир в порядочной степени условный.

Послереволюционная деревня, поделившая помещичьи луга и земли, почти заново отстроившаяся за счет самовольных порубок в "лесах местного значения", была *охвачена жизнедеятельным порывом, шедшим, правда, не в одном направлении* (с кем объясняется поэт? — *В. Ч.*). Деревня была полна молодежи, привлекаемой комсомолом, школой, сетью изб-читален. Молодежь эта не только не чуралась города, но всячески тянулась к нему, стремясь по возможности подражать ему и в одежде, и в оборотах речи, и в приемах ухаживания. Но для поэзии, как бы по инерции, нерушимой оставалась деревня вчерашняя, с одними ее "пригорками и ручейками",

“ветхими крышами”, “кипеньем черемух” и прочим условно-поэтическим *реквизитом старозаветности...* Показательна эволюция такого поэта, как старший современник Есенина Петр Орешин, в первые годы после Октября выступавшего с огненно-красными песнопениями революции, а к середине двадцатых годов плодовито развившего минорно-идиллические мотивы деревни, далекой от современности»[8].

Что ж, это позиция, на которую автор «Василия Теркина» имел право...

Александр Твардовский, конечно, не делает оговорок, весьма важных: была у Исаковского и в эти годы есенинская «слуховая дорога» к песне, «слуховая линия от намека до приказа» (М. Цветаева)[9]. Они, конечно, определяют расстановку, эмоционально-смысловое содержание песенного стихотворения. Ведь вроде бы и не о любви писал он в стихотворении «В позабытой стороне» (1928), во всяком случае не о состоявшемся единении сердец, но сам дух повторов, кружений мысли, игры канцеляризмами говорит о близком соседстве есенинской певучей материи стиха с ее интонациями:

Глядя в сумрак голубой,
На огни янтарные,
Говорили меж собой
Речи популярные.
Сам не ведаю, куда
Рвутся мысли дерзкие:
Все мне снятся поезда,
Поезда курьерские.

Вообще, Исаковский часто бессознательно, не ища особого *мелодизма,* песенного порядка в малых элементах стиха (строке, стопе), ощущал — это тоже голос Есенина! — стихотворение как организм, где мелодия опирается решительно на все элементы, особенно на интонационные порывистые жесты. Он пишет уже в 1925 г. стихотворение, полное вопрошаний, обостряющих ситуацию разлуки:

Где ты, лето знойное
Радость беспокойная,
Голова кудрявая,
Рощи да сады?..

К счастью, Исаковский 1920-х гг., в те годы сельский учитель, журналист, редактор газеты в Ельне, затем в Смоленске, в целом не укладывался в достаточно искусственный образ певца новой деревни, «комсомола», задающего теперь тон в крестьянской жизни — вспомним знаменитое четверостишие Есенина из его «Руси уходящей» (1924):

С горы идет крестьянский комсомол,
И под гармонику, наяривая рьяно,

Поют агитки Бедного Демьяна,
Веселым криком оглашая дол.

Исаковский вовсе не укрупнял этой «горы», хотя мотивов неприятия былой деревни, радости от вторжения новизны (электрическая лампа вместо керосина!) у него, конечно, немало. И при желании в «Проводах в соломе», во всей ранней лирике Исаковского можно найти множество насмешек над поэтами, оплакивавшими «под Есенина» старую деревню и русскую душу, обличавшими «сжевавший» их город:

Тянут где-то песенку одну:
Дескать, мир тебе, родная хата,
Дескать, мы у города в плену
И в поля не может быть возврата.

Впрочем, это не поэты — тля,
Это люди с мертвыми глазами...
Есть у нас прекрасная земля,
Остальное
Вырастим мы сами!
(«Там ли, здесь ли...», 1927)

Не странно ли, что в этом стихотворении, внешне как бы «антиесенинском», во многом, правда, направленном против поэтической околоесенинской богемы, есть и есенинский («Иду, головою свесясь, переулком в знакомый кабак») «маршрут» («И поэты шествуют в кабак, / Чтоб всю ночь рыдать под гармониста»), и почти буквальное повторение его же строк: «Как прекрасна земля и на ней человек»?

Таких заимствований, образно-ситуационных перекличек в раннем творчестве Исаковского немало. «Жизнь не всех лелеет под луной»; «Скоро, скоро *зеленым пожаром* / *Запылают* на солнце сады»; «Стоят у дороги березы, / Роняя свой звонкий хрусталь»; «Попрощаться с теплым летом / Выхожу я за овин, / *Запылали алым цветом* / Кисти спелые рябин», — эти и другие строки Исаковского не просто возвращают память к есенинскому «костру рябины красной», к его овинам, к березам у дорог, но и к его «имажинизму»:

Задрожали *золотые пряди*
В волосах притихнувших лесов.
(«Хорошо в застенчивой прохладе», 1925)

Но яснее всего эти кружения мысли и чувства молодого смоленского поэта — не забыт и есенинский клен, он явится в стихотворении «В глуши» (1925) в виде тех кленов, что «догорают в медленном пожаре... в мокром и пустом лесу», — говорят об одном: идеи и образы новокрестьянской поэзии, и прежде всего Есенина, вопреки всем ударам, изъятиям, набегам

Бухарина в «Злых заметках», похвалам Горького, как раз находившего в «Проводах в соломе» альтернативу антигородской *есенинщине*, жили в сознании Исаковского, образуя самодостаточное культурное пространство, обладавшее свойствами *неотменяемости*. Его, этот есенинский «вечерний несказанный свет», его клены, что как будто спешат навстречу собеседнику, можно было до поры до времени игнорировать в молодом задоре, не замечать — как это было долгие годы с поэзией Клюева, — но отменить воздействие всего лирического пространства Есенина, по-своему завершенного и самодостаточного, было совершенно невозможно.

В конце концов, даже тема разрыва, ухода от отчего деревенского порога, прощания с родной далью (конечно же, той, где «синь сосет глаза»!) в стихотворении «Все та же даль» (1926) приводит к есенинской расстановке героя и среды, к его же образу «В своей стране я будто иностранец»:

...Я потерял крестьянские права
И на луга родные, и на пашни...

Мне говорил на сходе бородач:
— Тебе не быть уж больше деревенским,
Без черного труда и неудач
Ты проживешь, Васильич, и в Смоленске.

И вот теперь — иду ли я межой
Иль слушаю в лесу зеленый шелест —
Мне всюду кажется, что я чужой,
Что будто я *непрошеный пришелец* (курсив мой. — *В. Ч.*).

В данном случае не так существенно обстоятельство, что трагизма есенинских прощаний, разрывов, утрат поэт, конечно, не достигает: ведь он и уходит-то всего лишь... в Смоленск, а не на московские изогнутые улицы, где «золотая дремотная Азия / Опочила на куполах», и не в Петроград, где в роковом будущем «Услышат дворцовые своды / Солдатскую крепкую мать». Важно, что есенинские коллизии, ситуации, сюжеты судеб лирического героя вопреки очень многому как бы *работают* в глубинах не столь уж сложных текстов Исаковского.

В целом надо все время учитывать, что понятие «русская провинция» — и как метафора вековой тишины там, «во глубине России», и как понятие с обширным спектром значений в паре «провинция — столица» — у молодого Исаковского развертывает множество скрытых, свернутых смыслов. В ключевых стихотворениях «Радиомост» (1925), «Вдоль деревни» (1925), «Зелеными просторами» (1930) и др. поэт, конечно, стирает грани между городом и селом, воспевает город в деревне: «Будто всех внезапно захлестнула / Голубая радиоволна», «Загудели, заиграли провода»...

Но нельзя забывать и о том, что молодой поэт в известном смысле был обделен свободой и в оценке прошлого, и в суждениях о новизне. Какая-то стихия усредненности, неясности самой ситуации — т. е. колебаний в ка-

нун коллективизации — присутствует в книге. Ведь и гимн в честь «заигравших, загудевших проводов» — это еще не гимн коллективизации.

В поэме «Минувшее» (1926—1927) Исаковский и не вспоминает о системе ценностей, нравственном богатстве, о волшебном *ладе* во взаимоотношениях человека и земли, о которых с грустью сказал в стихотворении «Все та же даль». Да с какой еще грустью:

В ответ ему я тихо бросил: — Пусть!
Я знаю сам, что мне не сеять хлеба!..
И закачалась пред глазами грусть,
Такая грусть — широкая, как небо...

«Что грустить», — словно говорит сам себе поэт в «Минувшем», — если в минувшем одна «нужда, нужда», если «край любимый, ты совсем зачах», если единственный свет в окне — переселение в Сибирь, где «земля тоскует без народа»...

Александр Твардовский тоже признает эту несвободу — и в себе, и в Исаковском. Ведь одна система ценностей, клюевско-есенинская, с избой-святилищем земли, с иконой, насильственно отвергнута, другой системы еще нет, ее надо утверждать как чудо («солнце загорелось на сосне»). И отсюда вытекало многое... «Но когда он (Исаковский. — *В. Ч.)* подходит в этой поэме («Поэма ухода», 1930. — *В. Ч.)* к рубежу, — писал Твардовский, — за которым — новая, сулящая свет и радость жизнь на родной земле, новизна эта, еще не взрастившая в народном сознании таких доводов, таких формул в пользу ее, которые бы не уступали по силе выражения прежним, — новизна эта иногда предстает *в некотором напряжении и декларативности*»[10].

Именно это напряжение и декларативность — но вовсе не как знак беды, а как прямое отражение хрупкости, *непроработанности* всей новизны, внесенной близкой коллективизацией, — скрывают шутейные, иронические, газетно-канцелярские формулы, явившиеся и в лирике Исаковского. И привязаны они к той же фигуре «простака», к простецким любовным парням и «амурам в лапотках», в красных косынках, к комсомолкам, зазывающим докладчиков:

Отдыхали на сосне,
Самовольно срубленной...
<...>
Мы гуляли по лесам
Местного значения.
(«В позабытой стороне...»)

Дело все-таки не в том, что «деревня жадно тянулась ко всему, что хоть какой-то частью приобщало ее к городу, культурным началам труда и быта... несмотря на скепсис и *опасливое недоверие людей отсталых* или таивших своекорыстные мечтания, враждебных новому» (А. Твардовский)[11].

Еще раз вернемся к ситуации лирической бездомности в послеесенинской лирике о Земле, о крестьянстве и к сюжетному голоданию в деревенском романе тех лет. Может быть, даже в «Поднятой целине» введение Половцева, неожиданного заговорщика, подпольщика — это тоже способ преодоления сюжетной недостаточности? А сколько *игры любви и случая*, «чисто физических подвигов свежей деревенской мощи» (А. Луначарский) в обширных романах Федора Панферова под общим названием «Бруски»!

Повторять бесчисленное число раз исповедь — уверение того же Александра Жарова —

Хорошо ночами за околицу
Выходить навстречу теплым дням
И всю жизнь веселым комсомольцем
Шествовать по солнечным путям —

было тоже, конечно, невозможно. Ни для Исаковского, ни для Твардовского. К 1929 г. пути начинались иные, совсем не теплые и не солнечные. Эта беззаботность могла породить уже... пародийность.

Да и сами давние обороты речи — «солнечные пути», «разбитая икона — Истерзанная Русь», «Недаром в годы урожая / Снопами пахнет от Кремля» (П. Орешин), «выезжай-ка, брат Микула», «В алом трепете восхода / Я сольюсь с тобой, народ» (С. Фомин), «За чудесною рекою / Вижу: словно дремлет Русь» (С. Клычков) — явно жили уже по просроченному паспорту. От Кремля исходил уже иной дух...

Чего наслушался в эти годы молодой Исаковский?

Конечно же, митинговых ораторов, агитаторов — горланов, но далеко не главарей, а *откликунов* на события, газетчиков с их затасканными формулами. Язык стал формой поиска, перехода к новой реальности, поводырем и избавителем от риторики, напыщенности. Собственно, язык и стал единственно живым элементом среди множества мертвенно простоватых стихов о Ленине, о Крупской, Чемберлене и прочей газетчине, которую был обязан сдавать в номер Исаковский-редактор. Героя-простака убеждают так:

«Ты, — говорит он, — Ильичу
пиши *записку докладную*»
Товарищ Ленин разберет
И в *долгий ящик* не положит.
(«Докладная записка», 1925)

В любовной лирике этот новояз переходил в юморок, шутейность, угрожая создать лирическое мелководье:

Ой, понравилась ты мне
Целиком и полностью.
(«В позабытой стороне...»)

На уровне строки, в микроткани стихов явились и «соловьи — поэты сельского масштаба», и «чайный стакан — социального зла». А комсомолец, увлекшийся дочерью мельника, увиденной глазами ячейки: «искривил комсомольскую линию».

Как можно отнестись к этому вползанию в поэтическую ткань явных канцеляризмов? Они в эти годы входили и в прозу Зощенко. Конечно, можно было простодушно признать: добился, мол, «непринужденности лирического выражения», оказался «не закрыт и для привнесенных временем, порой неожиданных публицистических построений», разумно воюет с утопизмом, подрывает магическую, заклинательную силу претенциозно-казенных штампов речи, выводит их из строя. Как Щукарь у Шолохова.

ДОРОГА К ПЕСНЕ

К счастью, Исаковский достаточно быстро разобрался: тот демократизм, та канцелярская шутейность, неправомерные словосочетания, неглубокая лирико-юмористическая раскрепощенность, и вправду помогающая порой найти блестки словесных формул, в конечном итоге и ведут к мелководью.

Он своевременно увидел, что уже в предколхозные годы, как-то усиленно, но без административного нажима создается особый тип (конечно, вновь антиесенинский) согласия между городом и деревней, создается в пресловутой «смычке». Конечно, при явном господстве города и чиновничества, посланного городом же. Перед этим явным упрощением поэтической культуры, заказным характером целой линии в поэзии, романах — тех же романах А. Дорогойченко, Ф. Панферова и др. — нелегко было устоять, вырваться из прошлого. Без устойчивости, без сохранения лица, без сбережения всей системы нравственных ценностей, создаваемых Россией в целом (и конечно, деревней, вполне интегрированной в 1930-е гг. в государственный державный трагизм), Исаковский остался бы автором незатейливой газетной «Сельской хроники». Он остался бы в том кратком периоде «перед коллективизацией», в котором жили и творили даже резко обгонявшие его по масштабам популярности *Александр Жаров*, создатель поэм «Комсомолец» (1924), стихотворных книг «Обновленная земля» (1925), «Сердце горит» (1925), конечно, поэмы «Гармонь» (1926), переиздававшейся вплоть до 1934 г., и бесчисленных книжек для сельской самодеятельности «Тимошка-гармонист» (1928, 1929), «Красная тальянка», Политчастушки (1922, 1925), *Иван Доронин* с его книгами «Гранитный луг» (1922), «Песни советских полей» (1925), «Лесное комсомолье» (1925), «Тракторный пахарь» (1926 г. с предисловием А.В. Луначарского), «Хороводы» (1930), совершенно неизвестные сейчас *Михаил Праскунин* с его «песнями про мужицкую долю» — «Цеп стучит» (1915) и «Полынь на родных полях» (1918), *Семен Фомин* работавший, как Исаковский, сельским учителем, «просвещенцем» в деревне, издавший книги «Свирель» (1920), «Зов земли» (1927).

Ведь многие из них, ухитрившись и при Есенине и Маяковском жить вне воздействия лирики этих поэтов, тем более жить без него после их смерти, в сущности обрекали себя на явную беспомощность даже в сфере любовной лирики. Даровитый поэт Михаил Голодный приходил к такой коллизии в этой сфере:

Эх, станок, полюбил не на шутку я.
(Разве можно ее не любить?)
Называют ее проституткою,
Как же быть?
Как же быть?

При таком нагромождении вопросов без ответов, комической тупиковости всей лирической мизансцены, наигранном гамлетизме оставалось одно: порассуждать о разумности станка, вздохнуть («Эх, станок, ты лучше любовницы, / Но она горячей») и решить:

Знаешь что?
Мы ее переделаем...
Ладно, станок?
(«Разговор со станком», 1923)

Бесспорно, и среди крестьянских поэтов были талантливые люди, не сразу укладывавшиеся в заданные схемы. Так, тот же Иван Доронин, запомнившийся во многом благодаря нелестному упоминанию его в стихотворении В. Маяковского «Сергею Есенину», в форме иронического доронинского самопредписания «писать в день строк по сто, / утомительно и длинно как Доронин», и его же, Маяковского, критике поэмы Доронина «Тракторный пахарь» («однообразие... словесного и рифменного пейзажа»), создал в 1922 г. популярную песню именно о смычке города и деревни. Это было стихотворение «Весенняя любовь». Оно ныне известно больше всего по первой строфе, аукнувшейся и в начале «Катюши» Исаковского:

Ой, цвети,
Цвети, кудрявая рябина,
Наливайтесь, грозди,
Соком вешним.
Я на днях
На днях у дальнего овина
Целовалась
С миленьким нездешним.

«Расцветали яблони и груши» — метафора, раскрывающая цветение, душевный мир, светлое обещание Катюши сберечь любовь, — явно перекликается с этими тоже цветущими, наливающимися гроздями, с весенним соком кудрявой рябины. Но сразу же после такого начала у Доронина идет

открытая социология: «Все было хорошо, / Так хорошо, — / И блузы синий цвет, / И запах тополей. / Он из города ко мне пришел, / Я — с полей». Мало кто знает сейчас о синеблузниках и их способах изгнать профессионализм в театре, искусстве, заменив его классовой активностью самоучек («мы синеблузники, мы профсоюзники»), о призыве ударников («бездарников») в литературу. Иван Доронин этого забвенья не предвидел. И такое чередование действительно поэтических открытий, предваряющих «Катюшу», и грубой социологии повторяется, действительно, «утомительно и длинно», на протяжении всей песни.

В «Катюше» Исаковского героиня зовет в свидетели своей верности степного сизого орла, просит песенку девичью лететь за ясным солнцем вслед. У Доронина возникает жаворонок, вьющийся над героиней, угадывающий, что ее «сердце просит, сердце хочет / Захлебнуться майскою волной». Но вслед за этим и какая-то наивная мольба ко ржаному полю: «Ой, вы, ржи, зеленые вы ржи, / Мне бы с вами жить, / *Озелениться* мне бы», и запутанный спор со сплетницами-бабами — «Ну, и пусть судачат бабы, дуры, / *Будто норовлю в коммуну я»*.

Кстати говоря, и парень нездешний «вернется» в стихотворение Исаковского «Ой вы, зори вешние» (1935) в строфе: «Милого нездешнего / Повстречала я». Он окажется — это уже 1935 год — еще более нездешним, чем у Доронина: «Из какого края ты? — Говорит: “Эльзас”...»

Были и другие, правда, редкие удачи у этих типовых крестьянских поэтов. Например, известная народная песня в исполнении певицы Ольги Ковалевой — это уже скорее период коллективизации — о трактористе Ванюше, от которой тоже остается в памяти одно начало:

По дороге, по пыльному тракту ли,
Нам с тобою всегда по пути.
Прокати нас, Ванюша, на тракторе,
До околицы нас прокати...

Все остальное пространство песни — типично агиточное: и предупреждение Ванюши о злобствующих кулаках, и призыв, обращенный к нему же: «Не зевай!» Песня гибнет на глазах при первом же исполнении.

Ах, уж эта смычка, какая-то уступка, форма смягчения травмы коллективизации, способ укрепить цельность, монолитность общества! Михаил Исаковский, уйдя от подобной практической социологии, отделавшись за все 1930-е годы весьма немногими агиточными стихами — «Лети, письмо приветное» (М.И. Калинину, 1940), «Прощальная песня» (Памяти Н.К. Крупской, 1939), «Письмо Буденному» (1935) и, конечно, «Урожайная» (1947) («Мы в Москву сегодня едем и не едем, / И не едем, а летим»), посвященная И.В. Сталину[12], — нашел иной путь к песне, действительно объединившей народ, ускорившей процесс его идентификации, сплочения перед лицом войны.

ЗЕМЛЮ БЕРЕЖЕТ РОДНУЮ

В 1965 г., когда тень прожитой жизни за плечами Михаила Исаковского становилась достаточно длинной, когда «путешествия в воспоминаниях», т. е. мемуары «На Ельнинской земле», казалось, целиком поглощали внимание поэта, составители очередного альманаха «День поэзии» получили от автора бессмертной «Катюши» насмешливо-ироническое письмо. Оно не затерялось. И как последующие статьи поэта: «Доколе?», о чудовищном обвале серости в поэзии, «Вернуть песне музыку и поэтическое слово» и «Во имя чего?», о пресловутом проекте новой орфографии русского языка («заец» должен был вытеснить привычное «заяц»!), — хлесткое письмецо создателям альманаха показало: в лице Исаковского для истинной народной поэзии жил «боец еще живой» (Твардовский). И не просто живой, а страстный, бескомпромиссный к измельчанию поэтического слова.

Михаил Исаковский написал составителям «Дня поэзии»:

«...Вы хотите, чтобы я в краткой, “анкетной” форме сказал несколько слов о народности поэзии, о ее популярности (в хорошем смысле слова), так как, мол, это очень интересует нашу поэтическую молодежь.

Вопреки Вашему утверждению, я думаю, что по крайней мере очень большую группу молодых поэтов ни в коей мере не интересует народность. И разговаривать с этой группой о народности просто бесполезно...»[13]

За этими словами — целая жизнь, высокая гражданская позиция, гром и нежность песен «смоленского соловья России».

Тревожило Исаковского многое... И прежде всего песня, этот извечный праздник души, чудесные цветущие «островки» в океане будничной жизни! В свое время он пережил и подмену певучего слова, когда за песню выдавался лозунг, когда сплошные восклицания призваны были одухотворить такие, к примеру, строки:

Ветер песни площадями носит.
Дождь голов — и улица тесна!
В небесах — тоскующая осень,
На земле — бурливая весна!
<...>
Разливайтесь, песни и плакаты:
Расцветай, всемирный комсомол!
(А. Жаров. «Наш праздник», 1924)

В 1960-е гг. нравственному здоровью русской песни стало реально угрожать иное: вирус пошлости, к тому же развязно ищущей взаимности, пустота подростковой интимности. Физиологические портреты героинь вместо психологических, портреты, похожие в лучшем случае на «валетов» и «дам» из засаленной колоды полупорнографических карт («Ах, эта девушка — полумесяцем бровь, / На щечке родинка — в глазах любовь»)... Распыленность и мелкота чувств, деловитость ожиданий («Быть может, ты забыла мой номер телефона?»), «свобода» подросткового хозяйничанья в ок-

ружающем, созданном чужим трудом мире («Опять от меня *убежала* последняя электричка...»). Наконец, резко возросшая роль эстрадной приправы к песне в виде жестов, трактирных телодвижений в духе варьете, особого пряного освещения интерьера зала. Все это делало само существование лирической, *поющейся*, не знавшей манипуляций песни весьма тревожным. «Шлягер» — острое кушанье, бьющее (от немецкого schlagen — бить) по нервам стремительно балдеющей, черпающей друг в друге «вдохновение» ажиотажа толпы, — нельзя петь для себя, для души. Он весь построен на диссонансах жестокости и одичания, весь сделан для шумного зрелища.

Может ли такая «песня» — на грани истерики и цинизма — «землю беречь родную»? Собирать, а не распылять любовь к Родине, воспитывать мужество и величие души? «Если песен по количеству выпускается очень много, а петь все-таки почти нечего, то это произошло оттого, что те композиторы, которые ориентируются на плохие образцы музыки Запада, лишают песню главного, без чего она не может существовать, а именно: *лишают ее музыки*, отнимают у нее мелодичность, напевность, живую душу... *Песне нужно вернуть музыку*, музыку подлинную, настоящую, которой ее лишили и каждодневно продолжают лишать всякие выскочки, лженоваторы, халтурщики, музыкальные дельцы»[14], — писал Исаковский в те же годы в статье «Вернуть песне музыку и поэтическое слово!»

В 1930-е гг. — время создания Исаковским песен (или, вернее, стихотворений, ставших песнями) «И кто его знает?» (1938), «На горе — белым-бела...» (1940), «Шел со службы пограничник...» (1939), «Провожанье» («Дайте в руки мне гармонь — золотые планки...», 1936), «Спой мне, спой, Прокошина...» (1939), «Любушка» (1935) и др. — стало очевидно: «Блоковско-есенинское место до сих пор вакантно. Певучее начало России, раструенное по небольшим и недолговечным ручейкам, должно обрести единое русло, единое горло»[15].

Михаила Исаковского никто, естественно, не возводил на это вакантное место. Но по разным причинам на него не подходили ни Владимир Маяковский, ни Анна Ахматова, ни Борис Пастернак, ни Осип Мандельштам, не имел права на него и Демьян Бедный, несмотря на по-настоящему удачную народную песню «Как родная меня мать провожала». Сказался и процесс вытравливания лирики, что особенно сильно проявилось в лирике Николая Тихонова, практически беспесенной. Распеленать душу от всего сурового, аскетичного, воинственного, внесенного гражданской войной, пробовали более молодые поэты — Михаил Светлов в знаменитой «Гренаде», а затем в «Каховке» и отчасти Михаил Голодный в песне о матросе Железняке. Но они в известном смысле не учли резкой перемены социально-эстетической атмосферы в 1930-е гг.: к этому времени фонд гражданской войны, фонд высокой тематики *как бы исчерпал себя*, возникала иная коллективная одушевленность, от слова требовалась не однозначность агитки, а удвоенность переживания — личного и общего. Фрагмент бытия — любовный казус — должен был нести весть о цельности жизни, о состоянии народной души. Возникло множество народных хоров. В том числе и ансамбль А. Александрова, Ансамбль песни и пляски

Советской Армии, а былые хоры — близкий Исаковскому хор имени Пятницкого — обрели новую судьбу.

Историк литературы Н. Берковский отметил как характерную черту времени следующее: «Русская литература добивается непосредственного восприятия чужой душевной жизни, она, где может, прорывает *условности взаимного непонимания* между людьми, *сокращает пути, ведущие от одной души к другой*, усиливает, поэтически преувеличивает всякий случай прямого общения»[16].

Сказано как будто о Есенине, но и об Исаковском 1930-х гг., создателе множества песенных узлов связи между людьми.

Уже в детстве и юности Исаковский, деревенский подросток, сельский учитель, не раз наблюдал, как пение формировало (в застолье, на завалинке) коллективное мнение о добром и злом, как песня становилась регулятором нравственности, создавала в людях историческую память, врачевала раны.

Весьма характерно, что уже в четырнадцать лет Исаковский записал поразившее его сентиментальное стихотворение — оно явно передает атмосферу первой мировой войны — из сборника «Патриотические стихотворения памяти великой войны 1914 года» «Ночь порвет наболевшие нити» (С. Копыткина), в котором умирающий воин просит медсестру написать три отдельных письма. Три предсмертных послания. Первое — «жене моей бедной со словом надежды» — «я в руку контужен безвредно». Второе — малолетнему сыну:

Напишите, что мальчика Вову
Я целую — как только могу —
И австрийскую каску из Львова
Я в подарок ему берегу.

И третье — с полной правдой о близкой смерти — в торжественном духе отцу: «В грудь я был ранен смертельно, / Исполняя свой воинский долг».

Подобная лирика — жанр песни-послания — помогла Исаковскому не только освоить именно этот жанр, песни-послания, моления, песни-вести. Он рано понял, что и само чувство Родины — не статичное, неизменное, не однодневное, а изменчивое, в подлинном смысле *текущее* богатство. Оно тоже посылается свыше. Оно то вовсе как будто отсутствует, когда человека захватывает стихия поспешаний, инерция бытия, штампы мыслечувствований, то резко обостряется, овладевая человеком целиком, рождая нередко слезы умиления или сострадания.

И не в том ли секрет неувядаемого воздействия характера «девушки простой», «Катюши» Михаила Исаковского, что в ней поэт уловил момент величайшей душевной сосредоточенности, расцвета патриотического чувства? Она шлет песенку девичью, будто сошедшую на нее весть. Откуда берет начало эта песня, этот душевный порыв? От Ярославны, стремившейся полететь зегзицей по Дунаю, омочить шелковый рукав в Каяле-реке

и обтереть князю Игорю кровавые его раны, до Катюши с ее доверчиво-ласковой и по-своему настойчивой просьбой-обещанием «Пусть он землю бережет родную, / А любовь Катюша сбережет» дошла эта, в чем-то единая, во многом, естественно, обогащенная, новая черта патриотического сознания русской женщины.

Для 1930-х «Катюша» была явлением, опережающим очень многое. Ведь многие поэты послеесенинской поры упрямо устремлялись к теме гражданской войны. Они не могли еще покинуть 1920-е годы. И в песне «Каховка» (1935) Михаила Светлова (предел революционной романтики) лирическая героиня — сподвижница, соратница, боец — является в соответствующем ореоле: «Гремела атака, и пули свистели, и ровно строчил пулемет...» Кого убивал этот пулемет — об этом даже не говорится: «беляков» нечего и жалеть. Героиня, впрочем, уже очеловечена: «сквозь дым улыбались ее голубые глаза». Но она целиком — родом из Революции! Вне дыма, гремящей атаки она как бы теряет свою поэтичность.

И вдруг у Исаковского исчезла всякая стихия смерти, героиня предстала абсолютно невоинственной, простодушной, *безоружной*, и в окружении ее — расцветающие яблони и груши. Нет ни горячих пуль, ни пулемета, ни этапов большого пути, ни бронепоезда. А о «братстве больших могил» (проходной образ М. Светлова) она вообще не помнит. Но эта бесшинельная Катюша сильна даром верности, идеей семейного гнезда, верой в Родину, Родину-Россию, а не в одну Родину-революцию. От «Катюши» Исаковского с ее ожиданием идет какая-то сложная линия ко всей лирике и песне Великой Отечественной войны и прежде всего к призванной ожидать, *ожиданием своим* спасти воина героине стихотворения К. Симонова «Жди меня» (1941).

И в остальных стихотворениях-песнях Исаковского 1930-х гг. музыка согласия, примирения, единства душ словно разлита в каждой строке, в самой коллизии провожаний, ухаживаний, недомолвок и догадок.

Интонации полувоспоминания, полусожаления, тревоги о недолговечности земной красоты, о том, что «позарастали стежки-дорожки», отзвенели гармони «золотые планки», уже к середине 1930-х гг. резко выделили Михаила Исаковского среди множества так называемых крестьянских поэтов. Он сразу стал писать не о том только, что видит око, — обычное описательство узко деревенских поэтов! — а о том, что знает сердце... А оно знает всю судьбу человека! И вот стихи об ушедшем лете, недавнем половодье цветения, хоре птичьих голосов, вдруг, по какому-то мановению волшебной палочки, зазвучали по-весеннему:

Где ты, лето знойное,
Радость беспокойная,
Голова курчавая,
Рощи да сады?
Белая метелица
За окошком стелется,

Белая метелица
Замела следы.
(«Где ты, лето знойное...», 1925)

В таком ли возрасте тревожиться о голове курчавой? И тревожиться с такой песенной страстью? Как будто лето не вернется в свой срок, а останется лишь в памяти последним подарком судьбы?

Но такая печаль — «печаль моя светла» (Пушкин) — свидетельство большого объема мысли и чувства, насыщенности слова мелодиями, уводящими чувство за предел видимого. Из этих же интонаций светлой печали Исаковский создаст впоследствии и чудесное стихотворение «Край мой смоленский» (1947), и песни «Зелена была моя дубрава...» (1946), «Услышь меня, хорошая...» (1945).

Контраст в поэзии — элемент многообразия мира. Сближение с музыкой необычайно расширило горизонт поэтического видения. Слово Исаковского не только давало содержание мелодии, но и готовило воображение для восприятия ее. В песнях Исаковского миллионы людей находили впоследствии и возвышенную, даже грозную печаль, эту «горячую слезу», как в песне военных лет о партизанах «Ох туманы мои...» (1942), и элегически-светлую печаль о юности, которая «Знать отшумела весенней водою, / Знать, догорела вечерней зарею». В песне «Прощание» (1935) герой просит в час разлуки, не зная адреса, будущего своего: «Напиши... куда-нибудь». Ведь даже безвестно где скитающееся письмо, знак, подаваемый одним сердцем другому, — прерывает, отменяет разлуку!

При всем этом — далеко не цветистым ковром стелилась перед Исаковским поэтическая дорога. Он с тревогой ощущал — судя по вышеприведенному письму в редакцию «Дня поэзии» — давление, так сказать, «текущих обстоятельств» на истинно народную песню. Некий суховей, мусорный ветер делячества стал иссушать почву, в которой рождалась эта песня. И он спорил с профанацией песенной культуры, шарлатанскими подделками. Он с трудом выносил суетливо-ласковых и деловитых подтекстовщиков, бешено гоняющихся за композиторами, следящих за оборотом своего шлягера в репертуарах, радиопрограммах. Здесь нет ни музыки, ни поэзии — и быть их не может. Здесь циничная эксплуатация псевдорусского, обесцвеченного слова («березки», «закаты», «любите Россию») до полного его изнурения... Жить в их среде невыносимо трудно человеку, для которого Родина не общее риторическое понятие.

Немалое мужество требовалось от поэта и для того, чтобы защитить свои песни, скажем, песню «Летят перелетные птицы» (1948), строки из которой «Не нужно мне солнце чужое, / Чужая земля не нужна» были расценены — странный заказ! — как декларация социального и культурного изоляционизма! Но ведь в 1945 г. весь советский народ — и фронтовики, и женщины, пахавшие в войну на коровах, и подростки, выстаивавшие у станков по четырнадцать часов, могли сказать так, как сказал Исаковский! И не потому, что плохи чужая земля или солнце.

Николай Тихонов. 1946
Фото М. Наппельбаума
ОР ИМЛИ РАН

Михаил Светлов. 1930
ОР ИМЛИ РАН

Михаил Исаковский. 1932
ОР ИМЛИ РАН

Дмитрий Кедрин
Конец 1920-х гг.

Песни Михаила Исаковского — соловьиное чудо России, давно отыскавшее своих слушателей и певцов, — продолжают путь и сегодня. И доныне воспринимаются они как глоток родниковой воды среди всего случайного, наносного, несущественного, что густо засоряет нашу словесность и эстраду. И невольно хочется сдуть с поверхности родника всякую пыль, мусор, застарелую паутину, чтобы вновь и вновь зачерпывать из живой, пульсирующей чаши.

Поэзия Михаила Исаковского 1920–1930-х гг. — весомый аргумент в споре о «глубинном антагонизме русской деревни и социалистического строя», споре, активно и односторонне поддерживаемом (в связи с деревенской прозой 1960-х гг.) множеством зарубежных социологов. Преувеличивая протяженность процесса раскрестьянивания и его ужасы, они упрямо твердят о выключенности, дезинтеграции крестьянства (со времен Клюева и Есенина) из социалистического строя, якобы вечно не принимавшего деревню как носительницу «традиционалистской контрреволюции».

Поэзия Михаила Исаковского, которая, как и прежде, «землю бережет родную», — вне колебаний моды, вне суеты псевдопоэтической биржи дельцов и выжиг, забивающих слух низкопробной продукцией. И гром и нежность песен смоленского соловья будут вечно звучать в родной душе.

Примечания

[1] *Серафимович А.С.* Тихий Дон // Правда. 1928. № 91 (3923). 19 апреля.

[2] Цит. по: *Чалмаев В.А.* Мир в свете подвига. М., 1965. С. 241.

[3] Жернов. 1928. № 3–4. С. 19.

[4] *Павлов О.* Русская литература и крестьянский вопрос // Октябрь. 2004. № 12. С. 218.

[5] История русской советской литературы. Под ред. *П.Г. Выходцева.* М., 1970. С. 368, 369, 371.

[6] *Аннинский Л.* Век мой, зверь мой. Русское советское всемирное свидетельство стиха. М., 2004. С. 309.

[7] Там же. С. 309, 311.

[8] *Твардовский А.* Поэзия Михаила Исаковского // *Исаковский М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1981. С. 9, 10.

[9] Цит. по: *Ревзина О.* Горизонты Марины Цветаевой // Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 115.

[10] *Твардовский А.* Поэзия Михаила Исаковского // *Исаковский М.* Собр. соч. Т. 1. С. 16.

[11] Там же. С. 10.

[12] *Аннинский Л.* Век мой, зверь мой. М., 2004. С. 309. Л. Аннинский справедливо отметил, как знак и высоту собственного достоинства поэта, что в этой песне, где были строки: «Он (Сталин. — *В. Ч.*) лукаво улыбнется, / Он посмотрит на народ: / “Много Швернику придется / Поработать в этот год”» поэт и после 1956 г. сохранил речения Сталина (Там же. С. 316–317).

[13] День поэзии. М., 1965. С. 312.

[14] *Исаковский М.* Вернуть песне музыку и поэтическое слово // День поэзии. М., 1966. С. 280.

[15] *Цветаева М.* Эпос и лирика современной России // *Цветаева М.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 423.

[16] *Берковский Н.Я.* Мир, созидаемый литературой. М., 1989. С. 435.

В.А. Чалмаев

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1900, 8(20), по другим сведениям 7(19) января — Родился Михаил Исаковский в деревне Глотовка Ельнинского уезда Смоленской губ. Отец — Василий Назарович, мать — Дарья Григорьевна Исаковы. Фамилия Исаковский закрепилась за всей семьей с легкой руки старшего брата Михаила П.В. Исаковского, подписывавшего ею заверяемые им бумаги в волостном правлении.

1910—1913 — Учится в четырехклассной начальной школе Ельнинской земской управы.

1912, лето — Начинает писать стихи.

1913 — На выпускных экзаменах в с. Гнездилове читает свои стихотворения «М.В. Ломоносов», «Святой».

1914, 28 ноября — В Московской газете «Новь» появляется стихотворение Исаковского «Просьба солдата».

1914, декабрь — Поездка в Москву на консультацию по поводу резко ухудшившегося зрения.

1915, конец лета — Поступает в Смоленске в частную гимназию Ф.В. Воронина.

1917, лето — Работает в Ельнинском волостном исполкоме, участвует в переписи населения. Пишет заметки для «Народной газеты».

1917, июль — начало августа — Переводится в Ельнинскую гимназию, однако в ноябре покидает ее из-за бедственного положения семьи.

1917—1918 — Работает временным учителем в Глотовской школе.

1918, весна — Едет в Ростов-на-Дону за хлебом для жителей Глотовки, на обратном пути арестован белоказаками, содержится в тюрьме г. Новочеркасска, освобожден Красной армией.

1918, конец весны — начало лета — Неудачно сдает экзамен на звание учителя начальной школы.

1918, осень — Вступает в ряды РКП(б).

1919, февраль — Назначен главным редактором газеты «Известия» в Ельне.

1919 — В Ельне выходит совместный сборник стихов М. Исаковского и Я. Заборова (псевд. «Хромой Гефест») под названием «Низринулись с гор холодных черепов лавиной революции».

1921, март — Переезд в Смоленск на работу в областную газету «Рабочий путь». В газете Исаковский работал по 1931 г. Здесь напечатано большинство стихотворении поэта 1920-х гг.

1921 — В Смоленске выходят четыре небольшие книжечки Исаковского: сборники «По ступеням времени», «Взлеты», «Борьба с голодом. Боевые лозунги дня» и поэма «Четыреста миллионов».

1921—1923 — Входит в группу поэтов-коммунистов при газете «Рабочий путь».

1923—1925 — Участвует в работе смоленского клуба писателей «Арена», с апреля 1924 — заместитель председателя клуба.

1924, осень — Начало самостоятельной поэтической работы (по признанию самого Исаковского).

1924, 30 ноября — в Смоленске создается филиал группы пролетарских писателей «Кузница». Исаковский входит в правление группы.

1925 — В № 2—3 журнала «Молодая гвардия» опубликовано стихотворение «Подпаски»; в № 22 журнала «Прожектор» опубликовано стихотворение «Раздумье».

1926 — Участвует в съезде селькоров в Смоленске. Знакомится с А.Т. Твардовским.

1927 — Вышла книга «Провода в соломе. Первая книга стихов».

1928, 27 января — В газете «Известия» (№ 23) появляется благоприятная рецензия М. Горького на «Провода в соломе».

1928, 5 февраля — Начало переписки с М. Горьким.

1928, 30 апреля — 8 мая — Участвует в I Всесоюзном съезде пролетарских писателей.

1928, 20—25 сентября — Приезжает в Москву, участвует во втором расширенном пленуме РАПП в качестве члена правления.

1928, конец сентября — первые числа октября — Встречается с М. Горьким.

1928, конец года — Литературный фонд при Федерации объединений советских писателей выделяет Исаковскому ссуду по 80 р. в месяц.

1930 — В Смоленске печатается сборник стихов «Провинция».

1931 — Выходит сборник стихов «Мастера земли». Исаковский переезжает в Москву.

1931—1932 — Занимает должность главного редактора журнала «Колхозник», издававшегося «Крестьянской газетой». В дальнейшем вынужден оставить работу в связи с ухудшением зрения. После того, как в 1934 г. журнал был возобновлен и издавался под редакцией А.М. Горького, активно сотрудничал в нем.

1930-е — Время наибольшей популярности песен Исаковского. Регулярно выходят сборники стихов поэта (см. Библиографию). С середины 1930-х гг. Исаковский работает над переводами. Переводит белорусских (Я. Купалу, Я. Коласа, П. Бровку) и украинских (Т. Шевченко, Л. Украинку) поэтов.

1935, июнь — Вместе с А.Т. Твардовским приезжает в родные места. Живет в Глотовке.

1936 — В газете «Большевистский молодняк» (Смоленск) 4 февраля опубликовано стихотворение «Прощание» («Дан приказ: ему — на запад...»), которое отказалась печатать газета «Известия». Далее стихотворение опубликовано в журнале «Молодой колхозник» (1936, № 4; 1937, № 4 — с нотами (музыка Дм. Покрасса)).

1936 — В журнале «Колхозник» (№ 5) печатается стихотворение «Любушка» с подзаголовком «Песня».

1936, лето — Вместе с А.Т. Твардовским снова приезжает в Смоленский край. Живет в с. Всходы.

1937 — В журнале «Молодой колхозник» (№ 8) напечатано стихотворение «Провожанье».

1938, 5 июля — В № 37 «Литературной газеты» выходит статья А.Т. Твардовского «Поэзия М. Исаковского».

1938 — В журнале «Красная новь» № 12 опубликован перевод поэмы Т. Шевченко «Катерина».

1939 — В журнале «Красная новь» (№ 3) напечатано стихотворение «И кто его знает?» Выходит отдельным изданием с нотами (муз. М. Блантера) песня «Катюша» (М.; Л.: Музгиз, 1939).

1940 — В журнале «Октябрь» (№ 6—7) опубликовано стихотворение «Шел со службы пограничник...» (под загл. «У колодца»).

1941, март — В «Новом мире» (№ 3) напечатано стихотворение «Спой мне, спой, Прокошина...».

1941—1943 — Начало войны. Эвакуация в Татарстан. Живет в г. Чистополе. Регулярно выступает на литературных вечерах, бывает на заводе, эвакуированном из Москвы, сотрудничает с газетой «Прикамская коммуна».

1942 — Стихотворение «Отцовский дом разграблен и разрушен...».

1942, 21 сентября — В «Правде» опубликовано стихотворение «В прифронтовом лесу».

1943, 19 апреля — В «Правде опубликовано» стихотворение «Огонек» («На позиции девушка...») с подзаголовком «Песня».

1943, 3 июля — В газете «Правда» (№ 166) статья А. Суркова «Мастер русской песни».

1943 — Награжден Сталинской премией за тексты песен «Шел со службы пограничник...», «Провожанье», «И кто его знает?», «Катюша» и др. Половину премии Исаковский передал Всходскому районе Смоленской области на восстановление разрушенных в годы войны культурно-просветительных учреждений.

1944, весна — Возвращается в Москву, получает квартиру на ул. Горького.

1944 — В Союзе писателей делает доклад на совещании по советской песне.

1945 — Поездка по Смоленской области. От д. Глотовки и Оселья ничего не осталось.

1946 — В «Октябре» (№ 1—2) опубликованы стихотворения «Услышь меня, хорошая...» и «Снова замерло все до рассвета...». В «Знамени» (№ 7) опубликовано стихотворение «Враги сожгли родную хату...»

1947 — В «Новом мире» (№ 2) опубликовано стихотворение «По росистой луговой...». В том же году издано с нотами (муз. М. Блантера) под заглавием «Тропинка» (М., 1947).

1948 — В «Огоньке» (№ 45) опубликовано стихотворение «Летят перелетные птицы...» вместе с нотами (муз. М. Блантера). Выходит сборник «Стихи и песни».

1949 — Сталинская премия за сборник «Стихи и песни». Выходит отдельным изданием вместе с нотами (муз. М. Дунаевского) песня «Каким ты был, таким остался...».

1950, январь — Празднование юбилея М. Исаковского.

1954, 15—26 декабря — Участвует во Втором Всесоюзном съезде советских писателей. 17 декабря на вечернем заседании выступает с речью о песенной поэзии.

Конец 1950-х — начало 1960-х гг. — Поездки за границу: Италия, Чехословакия, Франция, Польша, Австрия.

1967—1969 — Работает над автобиографической книгой «На Ельнинской земле». Главы книги печатаются в «Новом мире» (1969, № 5, 8).

1970, январь — Чествование М.В. Исаковского в зале им. П.И. Чайковского в Москве в связи с 70-летием. Исаковскому присвоено звание Героя Социалистического труда.

1970, 20 июля — Смерть М.В. Исаковского в Москве.

БИБЛИОГРАФИЯ

М. Исаковский. Сочинения

Провода в соломе. Первая книга стихов. М.; Л.: ГИЗ, 1927.

Провинция. Стихи. Смоленск: ГИЗ, 1930.

Мастера земли. Книга стихов. М.; Л.: ГИХЛ, 1931 (Новинки пролетарско-колхозной литературы).

Избранные стихи. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

Избранные стихи. М.: ГИХЛ, 1933.

Стихи. Смоленск: Запгиз, 1935.

Избранные стихи. М.: Гослитиздат, 1936.

Четыре желания. Смоленск: Запгиз, 1936.

Песни. Смоленск: Смолгиз, 1938.

Стихи и песни. М.: Гослитиздат, 1938.

Стихи и песни. М.: Гослитиздат, 1940.

Новые стихи. М.: Советский писатель, 1942.

Наказ сыну. Стихи о войне. М.: Советский писатель, 1943.

Здравствуй, Смоленск! Стихи и песни. Смоленск: Смолгиз, 1944.

Песня о родине. Избранные стихи. М.: Советский писатель, 1945.

Избранные стихотворения. М.: Советский писатель, 1947 (Библиотека избранных произведений советской литературы).

Избранные стихотворения. М.: Гослитиздат, 1947.

Избранные стихи и песни. М.: Московский рабочий, 1947.

Стихи. Песни. Поэмы. Смоленск: Смолгиз, 1947.

Стихи и песни. М.: Гослитиздат, 1948.

Стихи и песни / Вст. ст. *А.Т. Твардовского*; Рис. *Ю. Рейнера*. М.; Л.: Детгиз, 1949 (Школьная библиотека).

Избранное. М.: Гослитиздат, 1950.

Сочинения: В 2 т. М.: Госиздат, 1951 (изд. 2-е, М., 1956; изд. 3-е, М., 1959; изд. 4-е, М., 1961).

Стихотворения. М.; Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия).

Собрание сочинений: В 4 т. / Вступ. ст. *А.Т. Твардовского*. М.: Художественная литература, 1968—1969.

О поэтах, о стихах, о песнях. М.: Советский писатель, 1968.

На ельнинской земле. Автобиографические страницы. М.: Молодая гвардия 1973; То же: М.: Советский писатель, 1975.

Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и подг. текста *А.И. Исаковской*; Вступ. ст. *А.Т. Твардовского*; Примеч. *В.С. Бахтина*. М.: Художественная литература, 1981–1982.

Письма о литературе. М.: Советский писатель, 1990.

Чужая земля не нужна: Стихотворения, песни, поэмы, переводы, письма, воспоминания о М. Исаковском / Вступ. ст. *В.Т. Фомичева*. М.: Русский мир, 2000.

Литература о М. Исаковском

Александров В.Б. Михаил Исаковский. Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1950.

Рыленков Н. Народный поэт Смоленска. К 50-летию со дня рождения М.В. Исаковского. Смоленск: Смоленское обл. гос. изд., 1950.

Литвин Э.С. Поэзия Исаковского и народное творчество. Смоленск: Смоленск. Кн. изд., 1955.

Твардовский А.Т. Поэзия Михаила Исаковского. М.: Советская Россия, 1969 (Писатели Советской России).

Поликанов А. Песенное сердце. Очерк жизни и творчества М. Исаковского. М.: Московский рабочий, 1976.

Осетров Е.И. Человек-песня. М.: Советский писатель, 1979.

Чалмаев В.А. Землю бережет родную // *Чалмаев В.А.* Свод радуги: Литературные портреты. М.: Советская Россия, 1987.

М.В. Исаковский (Сост. *Т.П. Дориной*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 10. М.: Книга, 1989.

Кошелев Я.Р. М.В. Исаковский. Страницы жизни и творчества. Смоленск: Траст-Имаком, 1995.

Творчество М.В. Исаковского, А.Т. Твардовского, Н.И. Рыленкова в контексте русской и мировой культуры. Смоленск: СГПУ, 2000.

Хроника и библиография составлены
А.Г. Гачевой и *В.А. Чалмаевым*

Дмитрий Кедрин

Дмитрий Кедрин (1907–1945) принадлежит к числу выдающихся поэтов России XX века. При жизни была издана только одна его книга — «Свидетели» (1940). Он не был признан и, как писал Лев Озеров в 1965 г. в предисловии к его книге «Красота», «еще полтора-два десятилетия назад нужно было доказывать, что Дмитрий Кедрин имеет полное и несомненное право войти в круг наших примечательных поэтов»[1]. Он погиб в возрасте 38 лет при невыясненных до сих пор обстоятельствах. В его биографии и сейчас многое остается неразгаданным. Тайны окружают уже его рождение, и эта таинственность во многом предопределила и романтическое начало его поэзии — выбор сюжетов, создание образов «роковых» героев и героинь, драматическую балладность построения стиха, — и сложность жизненного пути самого поэта в советские годы.

Дмитрий Кедрин родился 4 февраля 1907 г. в городе Балте Подольской губернии. Матерью его была Ольга Ивановна Руто-Рутенко-Рутницкая, незамужняя дочь знатного дворянина Ивана Ивановича Руто-Рутенко-Рутницкого, проигравшего в карты родовое имение и вынужденного служить управляющим имения графа Потоцкого на Волыни. Сразу после рождения ребенок был усыновлен семьей замужней сестры Ольги, проживавшей в Донбассе на Богодуховском руднике (Щегловка), — Людмилой Ивановной и Борисом Михайловичем Кедриными. Борис Михайлович дал мальчику свою фамилию и отчество. Возможно (по семейным преданиям) он и был родным отцом поэта, по другой версии его отцом был граф Потоцкий. В любом случае дворянское происхождение немало мешало мальчику в советские годы. Б.М. Кедрин — в прошлом военный, за дуэль уволенный из полка; в момент усыновления младенца был акционером строительства Екатерининской железной дороги в Юзово. В дальнейшем разорился и работал служащим в управлении Екатерининской железной дороги, в 1910-е гг. жил в Екатеринославе. Род Кедриных восходил к византийскому греку Георгию Кедрину, историку и писателю XI–XII вв. Матерью Б.М. Кедрина была таборная цыганка, обвенчанная с его отцом, но вскоре отправленная им в табор. О ней говорится в стихотворении Д. Кедрина «Цыганка» (1944). В раннем детстве Дмитрий жил с матерью в Балте, где Ольга Ивановна открыла шляпную мастерскую, в 1913 г. по пригла-

шению Б.М. и Л.И. Кедриных мать с сыном переехали в Екатеринослав. Б.М. Кедрин стал почетным гражданином города Екатеринослава, умер в 1914 г. После его смерти воспитанием Дмитрия занимались бабушка Неонила Васильевна и сестры Людмила и Ольга («Три женщины в младенчестве качали колыбель мою...»). Дмитрий вплоть до смерти Ольги (1920) не знал тайны своего рождения и считал матерью тетку Людмилу. Горечь воспоминаний о недостаточном общении с родной матерью — один из мотивов автобиографической лирики Кедрина.

Первое чтение будущего поэта — Пушкин, Андерсен, Жюль Верн, русская, украинская и польская поэзия. Первые стихи написаны им в годы ученья в коммерческом училище Екатеринослава (1916—1918). Кедрин пишет стихи и эпиграммы, участвует в выпуске рукописного журнала. Гражданская война 1918—1919 гг. осталась в памяти подростка неоднократными переменами власти в городе (красные, Добровольческая армия, Махно, вновь Добровольческая армия, Первая конная армия). Грабежи, расстрелы, разрушения города, еврейские погромы, голод — такой вошла в сознание поэта послереволюционная действительность. В 1922—1924 гг. он учится в Екатеринославском техникуме путей сообщения, увлекается литературой и историей. Дружит с директором Исторического музея, писателем и этнографом Д.И. Яворницким. К маю 1924 г. относятся первые публикации стихов Кедрина в комсомольской газете Екатеринослава «Грядущая смена». Кедрин становится сотрудником газеты, заведующим отделом рабочей жизни, членом литературного объединения «Молодая кузница». В 1924 г. о поэтах «Молодой кузницы» в журнале «Прожектор» № 23 благожелательно написал побывавший в Екатеринославе А.К. Воронский. В подборку опубликованных тут же стихов вошло стихотворение Кедрина «Смертник». Осенью 1925 г. группа молодых поэтов Екатеринослава (в том числе М. Сосновин, А. Кудрейко, Д. Кедрин) едет в Москву. В результате этой поездки стихи Кедрина были опубликованы в «Молодом ленинце» и «Прожекторе», а в 1928 г. поэма «Казнь» появилась в журнале «Октябрь». М. Голодный сохранил в памяти слова, сказанные ему о поэме Кедрина В. Маяковским: «Пожмите ему от меня руку. Хорошие стихи». Но Кедрин все еще не мог считать писание стихов своей профессией. Он зарабатывал на жизнь, работая мукомолом на мельнице, осенью 1929 г. был арестован — «за недоносительство» на приятеля С. Демьяненко, рассказавшего ему о своем общении с отцом, белогвардейским генералом, эмигрантом, живущим в Чехословакии. Кедрин был осужден на два года, провел в тюрьме пятнадцать месяцев. После освобождения из тюрьмы в 1931 г. найти работу в Екатеринославе оказалось невозможным. Кедрин с молодой женой Людмилой Ивановной, урожденной Хоренко, решается на переезд в Москву.

Однако устроиться в Москве тоже не удалось. Он живет поначалу «в чулане у тетушки» в коммунальной квартире на Таганке, руководит кружком рабочих авторов при Государственном научно-техническом издательстве. Пишет стихи, среди которых ставшее хрестоматийно-знаменитым стихотворение «Кукла». Не без трудностей оно было напечатано в 1932 г. в

журнале «Красная новь» № 12, тут же было замечено и высоко оценено И. Сталиным и М. Горьким. Собственно, именно оценка Сталина оказалась решающей при появлении стихотворения в печати. Дочь поэта С.Д. Кедрина рассказывает об этом по материалам семейного архива: «...Что этому предшествовало, мы узнали многие годы спустя, получив письмо журналиста Виктора Максимова, пересланное нам из радио-комитета: "Мой двоюродный брат Валентин Вармуж, — писал В. Максимов, — многие годы работал техническим редактором и заведующим редакцией журнала "Красная новь". Перед выпуском в свет каждый номер журнала посылался для чтения т. Сталину, который возвращал журнал со своими пометами.

Хотя "Кукла" была заверстана в номер, редакция решила ее снять. Однако номер уже был послан Сталину со стихотворением Д. Кедрина.

Когда журнал вернулся в редакцию, на стихотворении Кедрина было написано: "Это хорошая вещь. Прочел с удовольствием. И. Сталин". Стихотворение было оставлено в номере»[2]. Позже, в 1946 г., в закрытой рецензии на стихи Кедрина П.Г. Антокольский назовет «Куклу» «маленьким шедевром»[3].

Что показалось сомнительным осторожной редакции «Красной нови» в этом стихотворении? Видимо, беспощадность и правда в изображении нищего быта пьяницы-грузчика и будущей страшной судьбы его маленькой дочери: «В девять пить, / В десять — врать / И в двенадцать — / Научишься красть». Но в стихотворении был и горячий протест против такой судьбы, которую может и должна изменить советская власть:

Для того ли, скажи,
Чтобы в ужасе с черствою коркой
Ты бежала в чулан
Под хмельную отцовскую дичь,
Надрывался Дзержинский,
Выкашливал легкие Горький,
Десять жизней людских
Отработал Владимир Ильич?

В. Луговской вспоминал, как М. Горький попросил его прочесть только что напечатанную «Куклу» перед членами правительства и писателями, собравшимися в его доме для обсуждения важных проблем литературы. Луговской утверждал: «И не зря тогда эта "Кукла" начала свой путь через время и через умы наших читателей...»[4]

В записных книжках Дмитрия Кедрина есть размышления о сущности поэзии: «Поэзия — это полнота сердца, это убежденность. Полнота и убежденность способны оживить даже очень корявые строки, а их отсутствие оставит самые хитроумные поэтические экзерсисы — раскрашенной мумией»[5].

Полнота сердца и убежденность — основа творчества Кедрина. «Поэзия требует полной обнаженности сердца. Скрывая от всех свое главное, не-

возможно стать поэтом, даже виртуозно овладев поэтической техникой. Поэзия мстит за себя этим людям» (С. 457).

Дмитрий Кедрин не скрывал в стихах «свое главное», он о нем писал. И тогда, когда стихи были о современности (о нищей девочке, которая не может оторвать глаз от чужой куклы, о молодой женщине, решающейся на аборт, о неяркой подмосковной природе), и тогда, когда он создавал исторические полотна (поэмы о зодчих, о непокорных разбойниках, драму о Рембрандте), — все это было о его времени, о человеке XX века и проблеме «поэт и власть». Иначе он просто не умел, да и не хотел. Не шел на компромисс с совестью, — знал, что этого поэзия ему бы не простила. «Поэт вправе, больше того — он обязан ничему не верить на слово. Он, как Фома неверующий, должен сам вложить персты в язвы, чтобы узнать своего Христа. Он сам должен определить координаты каждого явления, каждой вещи, с которой сталкивается, потому что только на этих, им самим проверенных координатах он может построить свой поэтический мир» (С. 457).

Так думал и так писал поэт, живший и творивший по своим законам в сталинские годы в стране, которая под руководством коммунистической партии дружно строила социализм. Он любил эту страну — Украину и Россию, свой Екатеринослав-Днепропетровск, подмосковное Черкизово, красавицу-столицу Москву. Но — «поэт вправе, больше того — он обязан ничему не верить на слово». И он проверял, поверял современность историей, размышлял, делал выводы и формулировал их стихами. Его лирика насквозь гражданственна, его исторические стихи — это исследования современника, человека 1930-х гг. Может быть, поэтому его творчество становилось все более неприемлемым для тоталитарной советской системы, а жизнь — оказалась такой короткой. Парадоксально, но на самом деле Кедрин был патриотом, гражданином, готовым отдать все силы строительству светлого будущего в своей, столь суровой к нему, стране.

Юношей Кедрин не был принят в комсомол из-за своего дворянского происхождения, но уже с начала 1920-х гг. он был одержим всеобщим порывом строительства коммунизма, являлся активным сотрудником молодежной комсомольской газеты «Грядущая смена», писал восторженные стихи о заводах: «Я полюбил кипенье сплавов / И гулы доменных печей». Поэт был в эти годы мечтателем, оптимистом:

И покуда товарищи спорят,
Я задумался с трубкой у рта.
Завтра утром мы выстроим город,
Назовем этот город — Мечта.
В этом улье хрустальном не будет
Комнатушек, похожих на клеть.
В гулких залах веселые люди
Будут редко грустить и болеть.

(«Строитель», 1930)

Стихи молодого поэта были бесхитростно ясными. Еще в Екатеринославе, в литературной группе «Молодая кузница» Кедрин выделялся уверенным владением техникой классического русского стиха и нелюбовью к авангардным изыскам и новациям. Воспоминания современников запечатлели его выступления в защиту культуры прошлого. По поводу стихотворения В. Кириллова «Мы» («Во имя нашего Завтра сожжем Рафаэля, / Разрушим музеи, растопчем искусства цветы...»), обсуждавшегося на заседании «Молодой кузницы», Кедрин сказал: «Не лишать людей культуры, как требуют рапповцы, а лелеять надо культуру и обогащать ею людей!»[6]

На столе поэта всегда лежали Пушкин и Шевченко, Тургенев и Гете. Восторг екатеринославских провинциалов вызывали встречи с приезжающими столичными знаменитостями — А. Фадеевым, А. Безыменским, М. Герасимовым и особенно В. Маяковским (в 1926 и 1928 гг.). В 1925 г., когда Кедрин с друзьями предприняли попытку «покорить» Москву, они попали на вечер Маяковского, увидели «живых» Есенина и Пастернака. Кедрин посещает Э. Багрицкого и И. Уткина, — и тому, и другому он подражает в выборе тем и поисках стиля. Но — с ранних лет, не доверяя чужим выводам, анализирует сам сущность исторического процесса, правильность современного хода развития страны, справедливость поступков народа и правителей. В 1928 г. он посылает свои стихи на суд самому авторитетному для него в этот момент поэту — М. Волошину. По свидетельству С.Д. Кедриной, любимым стихотворением отца в это время становится «Гражданская война» Волошина — «И там, и здесь между рядами / Звучит один и тот же глас: / “Кто не за нас — тот против нас. / Нет безразличных: правда с нами”. / А я стою один меж них / В ревущем пламени и дыме / И всеми силами своими / Молюсь за тех и за других»[7]. Любимым поэтом Кедрин в конце 1920-х гг. называет В. Ходасевича. А в тюрьме, где он начал вести первый в своей жизни дневник, в котором писал в основном о своей любви к будущей жене, Людмиле Хоренко, Кедрин цитирует Гумилева: «И если женщина с лицом единственным во вселенной скажет: “Я не люблю вас”, я учу их, как улыбнуться, уйти и не возвращаться больше» (С. 444). Гумилев еще в 1921 г. был арестован и расстрелян, так что факт подобной записи в «тюремном» дневнике говорит сам за себя.

Тюремный опыт на всю жизнь врезался в сознание поэта. Впрочем, режим содержания в екатеринославской тюрьме, начальником которой был дядя его приятеля, был для него мягким. Тринадцать раз его отпускали домой, 28 октября 1930 г. разрешили посетить концерт приезжей знаменитости Айседоры Дункан. Но — в это же время, о чем он узнает после освобождения, — его невеста Людмила Хоренко, отказавшаяся «отречься» от него, была исключена из техникума, где она училась, и выслана из города. А после выхода из тюрьмы от Кедрина отвернулись многие друзья. Это был первый горький опыт общения нормального и честного советского человека, каким был Кедрин, с властью.

Никаким оппозиционером Кедрин себя не ощущал. Одна из записей в «тюремном» дневнике: «Два года потеряно. Но потеряно ли? Не обогатился ли опыт, не окреп ли я духовно? Если бы выйти, если бы пойти в ногу

со временем, если бы расстаться с прошлым, забыть и быть прощенным». В то же время в сердце остается первый рубец. «В последнее время я чувствовал, в последние несколько дней понял свершившийся во мне перелом. Я стал жестче и злей, многое из вчера еще важного и живого, сегодня умерло. Крест на него и маузер. Остаются: стихи, честолюбие, наука, сдержанность, работа, холод...»[8]

Честолюбие поэта не могло быть удовлетворено в Екатеринославе. Переехав в Москву, он пишет в Екатеринослав (Днепропетровск) другу, поэту Ф.В. Сорокину: «Здесь живется мне светлее, лучше, чем там. У меня есть будущее, день мой полон, да и сама Москва, мой любимый город, бодрит меня» (С. 470). И в том же письме: «Живу в чулане у тетки. Написал много новых и, говорят, недурных стихов. Сделал из них книгу, назвал “Свидетели” и сдал в ГИХЛ». Это написано 23 июля 1931 г. Книга получила положительные «внутренние» рецензии. Ее должен был утвердить редсовет — «со стороны идеологической», и в случае утверждения книга могла выйти в конце 1931 — начале 1932 г. Но вышла — лишь в 1940-м и вызвала разгромную рецензию А. Ильичева (псевдоним А. Роховича) в «Вечерней Москве» (1940, 5 сентября). Стихи Дмитрия Кедрина с первого своего появления стали казаться издателям сомнительными, Они не отвечали твердым установкам партии. Не случайно одна из семейных легенд запечатлела отчаяние поэта, которого, для повышения его идеологического уровня, заставляли выучить и сдать экзамен по первым пяти главам «Краткого курса Истории КПСС»!

Убежденность Кедрина в правильности строительства социализма в начале 1930-х гг. была абсолютной, вплоть до того, что он страстно обличал врага-вредителя:

Хитрец изворотливый и скупой,
Он купит за рубль и продаст за пять.
Он смазчиком проползет в депо,
И буксы вагонов начнут пылать.

И если, по грошику наскоблив,
Он выживет, этот рыжий лис, —
Рокочущий поезд моей земли
Придет в опозданием в социализм.
(«Враг», 1930)[9]

Враг маскируется под нищего, просит милостыню на хлеб — и автор уже готов дать ему серебро, — «Недаром премудрость церковных книг / Учила меня сотворять добро», — но вовремя «почуял, что это — враг». Впрочем, если разоблачение врага укладывалось в коммунистическую идеологию эпохи, то ссылка на «премудрость церковных книг», учивших «сотворять добро», — не укладывалась. В 1934 г. Кедрин пишет поэму «Дорош Молибога»[10]. Дорош — герой и инвалид Севастопольской войны, он сторож на пчельнике, он одинок, с ним живет только маленький внучек, ко-

торого он учит «цифири и Писанью». «На село» Дорош ходит лишь в церковь — в Сочельник и на Пасху, где поет с певчими на клиросе. Революция и гражданская война старику непонятны:

Что с людьми стряслось в столице,
Не поймет он дел их.
Только стал народ делиться
На красных и белых.
Да от тех словес ученых,
От мирской гордыни
Станут ли медвяней пчелы,
Сахарнее дыни?

На одинокое жилище Дороша налетело пьяное офицерье, разгромило пасеку, а один из них — начальник, полковник, — предложил разыграть «пантомиму из Вильгельма Телля» с внучком Дороша Молибоги, поставив ему чайник на голову:

Он платочком ствол граненый
Отирает белым.
Подымает вороненый
Черный парабеллум.
Покачнулся цвет черемух,
Звезды глав церковных.
Друзья кричат: «Промах! Промах,
Господин полковник!»

Внучек был убит. Покачнувшиеся «звезды глав церковных» — авторская оценка бессмысленной жестокости людей из прошлого, дворян-офицеров, воспитанных на мировой культуре, знающих Шиллера, но забывших Бога. Обличение жестокости белых отвечает коммунистической идеологии, но то, что ведется оно с позиций Бога и церкви, — не отвечает. «Ручки внуковы желтее / Церковного воска» — поэт точно строит образ, потому что на мертвого внука смотрит потрясенный горем верующий старик. Дорош Молибога надевает мундир и севастопольские медали, идет в город, где живет полковник, и убивает его: «За то дело за правое / И совесть не взыщет!» и «Грянь, берданка! Нехай злое / Не живет на свете!» Зозуля — кукушка — накуковала Дорошу 104 года жизни. Бог за него и природа за него. Но — не люди. Кадеты казнили мстителя. А большевики — «отнесли на пчельник» и похоронили между ульями.

Так строится стихотворение. Особенно сильным является противопоставление дважды повторенного портрета — молодого румяного полковника-красавца: «Зубы у него как сахар, / Усы — как у турка, / Волохатая папаха, / Косматая бурка» — и старого Молибоги на деревянной ноге: в потертом заштопанном мундире, с убогими «круглыми медяшками» — медалями на груди...

Кедрин прославляет спасение челюскинцев в Ледовитом океане в 1934 г., поминая бородатого Шмидта, маленькую Карину, летчиков Каманина и Водопьянова. Он славит Беломорстрой и Днепрогэс — и, конечно, вождя народов:

А еще левей немножко
На родной земле
Теплой звездочкой окошко
Светится в Кремле.
Там, покусывая трубку,
Смотрит в облака
Сталин, заложивши руку
За борт пиджака.
И огней не погашая,
Как одна семья,
Бодрствует она — большая
Родина моя.
(«Родина», 1934)[11]

Поэт был абсолютно искренен. Сталин и Кремль входили в тот набор жизнеутверждающих образов, который составлял для него понятие Родина. «Не спит лишь человек в Кремле: / Не все спокойно на земле» («В зимний вечер», 1938). В стихотворении 1935 г. «Крым» беседуют два друга, один из которых когда-то воевал в Крыму на стороне красных. Многие погибли тогда, «ливадийские розы» алеют кровью павших, — но «праздник стоит свеч», потому что «От Крыма и до стен Кремля» эта земля принадлежит победившим.

Тогда мы выпили до дна
Бокал мускатного вина,
Бокал за Родину свою,
За счастье жить в таком краю,
За то, что Кремль, за то, что Крым
Мы никому не отдадим[12].

Кедрин пишет много подобных стихов. Но юношеская вера в востребованность своего таланта, в скорое обретение славы и заслуженного признания, начинает тускнеть. Все чаще он обращается к историческим сюжетам. И сталкивается с тем, что лучшие его стихи — острые и глубокие, так или иначе связанные с темой «творец и власть», — оказываются «непроходимыми».

Самым сильным своим стихотворением поэт считал «Гибель Балабоя» (1931) — о трагической судьбе в эмиграции казака, героя Белого движения — «У Васьки на сердце серебряный хрестик, / Бо Васька герой Ледяного похода». В Берлине Василий Балабой — нищий, а бывший его начальник атаман Гнида выгоняет его из своего дома. И казак подводит горь-

кий итог: за что же он воевал? «За что же? За удаль ночного погрома? / За хмель? За каемку погона? / Ерема, Ерема, сидел бы ты дома, / Точил бы свои веретена!» Стихотворение близко по стилю поэзии Эдуарда Багрицкого и отчасти Ильи Сельвинского, и в то же время это — самостоятельное произведение мастера. В печать подобные стихи Кедрина проходили все труднее.

21 октября 1931 г. Кедрин пишет другу-поэту Федору Сорокину: «...В течение этих немногих московских месяцев я окончательно перестал чувствовать себя поэтом и добиваться так называемой славы. Почему? Потому что я бесповоротно почувствовал, что переделывать себя не способен. То, что я писал в последнее время — все по духу такое, как “Гибель Балабоя”. Этого печатать не станут. А писать другое я могу, но не хочу. Не хочу потому, что знаю: большим поэтом, пописывая “подходящие” вирши, я не стану. А писать о гибели — не нужно, хотя я могу хорошо написать о ней. Быть маленьким я не хочу, а большим меня не пустят. Вот я и помалкиваю» (С. 470–471).

Поэт живет внешне размеренной жизнью. С ним жена и приемная мать, он имеет небольшой заработок — в многотиражке Мытищинского Вагонного завода, в Москве руководит литературным семинаром при издательстве и журнале «Молодая гвардия». Для молодых дарований, к которым он относится со вниманием и заботой, он — мэтр. Он говорит о себе, что «спокоен, энергичен, предприимчив». Но — все еще не вышла его первая книга стихов. Он — не член Союза Советских писателей и, следовательно, считается не работающим. После увольнения с Мытищинского завода у его семьи отбирают комнату в заводском общежитии. В том же письме Ф. Сорокину содержится горькое предсказание: «Я — внутренний Я — ходит по крепкому как будто льду, но под каждым его каблуком на льду появляются звезды. И этот лед обязательно проломится когда-нибудь, как бы далеко я не зашел.

Понять, что ты никогда не расскажешь другим того большого, прекрасного и странного, — что чувствуешь, — очень тяжело. Это опустошает дотла. Вот уже два месяца я не пишу стихов... Книгу мою мне вернули. Расхвалили и вернули. Нигде не бываю и никого не вижу...» (С. 471).

1 декабря 1937 г. Кедрин пишет глубоко им уважаемому поэту Иосифу Уткину о своей книге — той же самой, которую он снова и снова предлагает Гослитиздату: «...Вечно повторяющийся отказ в издании ее я не могу рассматривать иначе, как “вотум общественного недоверия мне”, а Вы поймете, как тяжело его постоянно чувствовать на себе, тем более что мое поведение в течение последних лет, кажется, не дает никаких оснований для подобного недоверия» (С. 471–472). Он просит Уткина быть редактором книги. «Если, как однажды Вы сказали, изданию ее мешает некоторое количество грустных стихов у меня, то ведь одними грустными стихами моя работа не исчерпывается. У меня много стихов совершенно иного порядка, особенно много их в последнее время» (Там же).

«Грустные стихи» Кедрина 1930-х гг. посвящены теме смерти. Стихи «иного порядка» — исторические сюжетные стихи, баллады, поэмы. Он все

еще романтик, воспевающий преданность искусству и Родине, труд мастеров, которые свою работу почитают «не ремеслом, а счастьем». Его герои — зодчие, строители, поэты, рабочие на заводе и бастующие иностранные рабочие. О российской подмосковной природе он пишет не менее проникновенно, чем о своем любимом с детства юге — Екатеринославе, Донбассе.

Среди набросков для задуманной, но не осуществленной «Книги о психологии творчества» есть такое суждение: «Большими писателями бывают люди, совершенно лишенные так называемого воображения. У кого оно есть, тот в лучшем случае становится беллетристом. Писатель работает на пережитом, беллетрист на выдумке»[13].

«Пережитое» Дмитрия Кедрина — Российская история, сегодняшняя повседневность, счастье созидательного труда. При этом он считает: «Поэзия — убеждение, а не мораль. Наша поэзия — мораль»[14]. Лобового поучения, свойственного морализирующей современной поэзии, Кедрин не принимает.

Примером того, как поэт достигает «убеждения» без морализирования, может служить стихотворение 1937 г. «Беседа». «Присядем у нашей печки и мирно поговорим», — доверительно предлагает поэт возлюбленной, ждущей нежеланного ребенка. Она еще хороша и стройна, но уже испугана, уже догадалась о случившемся. Стихотворение строится на контрасте хрупкой зарождающейся жизни («...глубоко под сердцем, в твоих золотых потемках, / Не жизнь, а лишь завязь жизни завязана узелком») и отвратительного ученого доктора, который может убить эту жизнь: «Он лыс, как головка сыра, и нос у него в угрях. / Глаза у него навыкат, и борода лопатой». Этот самодовольный субъект относится к проблеме с легкостью циника: «Пять капель перед обедом, пять капель после обеда — / И все как рукой снимает, пляшите опять фокстрот!» Женщина тоже описана подробно — она красива, она привыкла ездить в Крым летом, у нее подкрашенные ресницы и старательно завитые волосы, краска для ресниц — «хорошая, прочная краска», а сама она и после решения убить нерожденного мальчика — лукава и кокетлива: «Кудрявых волос, как прежде, туман золотой клубится, / Глазок исподлобья смотрит, лукавый и озорной». Но изменился мужчина рядом с ней: «Пускай за это не судят, но тот, кто убил, — убийца. / Скажу тебе правду: ночью мне страшно вдвоем с тобой».

Центральная часть стихотворения посвящена неродившемуся человеку:

Так, значит, сын не увидит, как флаг над Советом вьется,
Как в школе Первого мая ребята пляшут гурьбой?
Послушай, а что ты скажешь, если он будет Моцарт,
Этот не живший мальчик, вытравленный тобой?

Это самая сильная, ударная строфа-кульминация, то самое *убеждение*, а не мораль, о котором писал Кедрин. Достигается сила убеждения смешением глагольных времен: событие уже в прошлом, мальчик уже «не уви-

дит», уже убит, вытравлен, он «не живший» — но у него все еще есть будущее: «Если он будет Моцарт?»

Другой пример — не менее знаменитое стихотворение 1933 г. «Поединок». Оно о ревности, о проблеме вечной, как мир, о бытовом «треугольнике»: женщина, «старый муж» и возлюбленный. Перед нами герой-автор — муж, «скучный, немного лишний / Педант в роговых очках», приходящий в дом «румяный мальчик» «со сросшимися бровями» и молодая женщина, которая делает выбор между ними. Все правила и законы, все традиции прошлого требуют непримиримости: «Итак, это мой соперник, / Итак, это мой Мартынов, / Итак, это мой Дантес! / Ну, что ж, нас рассудит пара / Стволов роковых Лепажа / На дальней глухой полянке / Под Мамонтовкой, в лесу». Секунданты, экипажи, «седенький доктор в черном»... — поэт слишком хорошо знает обычаи дуэлянтства, равно как и историю русского дворянства, для которого решать проблемы при помощи пары пистолетов и сигнала: «К барьеру» было делом привычным. Но одновременно он — человек нового времени и нового мира, и в душе его зреет другое, более высокое, более нравственное решение:

Послушай-ка, дорогая,
Над нами шумит эпоха,
И разве не наше сердце
Арена ее борьбы?
Виновен ли этот мальчик
В проклятых палочках Коха,
Что вставило нездоровье
В колеса моей судьбы? <...>
А знаешь, мы не подымем
Стволов роковых Лепажа

Последняя строка, повторенная в стихотворении дважды, — главная, запоминающаяся, ударная, на нее опирается вся конструкция стихотворения, отменяющего неписаное правило чести, согласно которому нанесенное оскорбление можно смыть только кровью. Для «треугольника» новой эпохи поединок неуместен. Более того, в стихотворении появляется сочувственное, почти восхищенное описание соперника, увиденного глазами «старого мужа»: «Наверно, он физкультурник <...> / Как мягко и как свободно / Его голубая майка / Тугие гибкие плечи / Стянула и облегла!». Финал «Поединка» — рассказ о малыше в колыбели, которого видит герой, приходящий в счастливую семью своего соперника и бывшей жены: ее он не может ревновать или ненавидеть, ибо подлинная любовь исключает подобные чувства («Тебя ли мне ненавидеть / И ревновать к тебе ли, / Когда я так опечален / Твоей морщинкой любой?»). Скромный, невзрачный человек оказывается способен на жертву, на самоотречение ради счастья другого, как бы ни было это больно и горько ему самому: «И мирно напившись чаю, / Пешком побреду домой. / И лишь закурю дорогой, / Почуяв на сердце горечь, / Что наша любовь не вышла, / Что этот малыш не мой».

Много стихов Дмитрия Кедрина написано на исторические сюжеты. С самых ранних шагов в поэзии Кедрин не «уходит» в историю от современности, но вводит исторические события и героев прошлого — в современность. При этом он декларирует «право художника на историческую неточность во имя точности внутренней». История для него — «это возможность сказать о себе, выразить свое отношение к миру, ко всем вопросам, которые тебя волнуют»[14].

Впрочем, историческая точность для Кедрина тоже важна, и потому он обращается к трудам Н.М. Карамзина, С.М. Соловьева, В.О. Ключевского, а если речь идет о революционном движении, то к «Истории ВКП(б)» Е. Ярославского. В его исторических стихах запечатлены события отечественной и европейской истории, от английской буржуазной революции до русской гражданской войны. В стихотворении «Разговор» (1926) два героя-собеседника: один чувствует себя гражданином, он готов на смерть вместе с восставшим народом ради свержения короля, другой пытается его остановить, он благополучен в своем замке, попивая «трехпробное вино», хранящееся в его подвалах, во время народного «голодного бунта». Симпатии автора безусловно на стороне первого. В стихотворении «По шведской моде капитан подстриг...» (1927) рассказана романтическая история английского брига, неосторожный капитан которого влюблен в жену посла и не заботится о судьбе корабля, и поэтому кораблю «сегодня быть на дне». В том же 1927 г. поэт восторженно пишет о восточном мастере золотого литья, не только изделие, но и имя которого осталось в веках, потому что он — мастер:

И разве не щедрая плата —
Вливать, осторожно дыша,
Густое тягучее злато
В граненую форму ковша?
Чтоб славили гости Калифа
Священное имя твое,
По крыльям свирепого грифа
Узнав золотое литье.
(«Мастер»)

Следуя традициям Киплинга, Гумилева и Маяковского, Кедрин обличает английских колонизаторов, принесших в мирную восточную страну (у Кедрина это Турция) насилие и страшную дурную болезнь («Счастливая встреча», 1927). Имя Маяковского возникает в этом ряду не случайно, — именно стихи об Америке читал Маяковский на вечере в Москве в 1925 г., где присутствовали молодые екатеринославские поэты, именно о своей поездке в Америку рассказывал Маяковский в Екатеринославе в 1926 г., когда его восторженно слушал девятнадцатилетний Кедрин.

Уже в ранних исторических стихах Кедрин располагал фактами истории уверенно, ориентировался в них как в хорошо знакомом ему мире, описывал события, героев, их нравы — соответственно времени и месту

действия — обстоятельно, как собственную страну, город и комнату. Турчанка на Босфоре, пришедшая тайно в отель к своему давнему обидчику, чтобы отомстить, отклоняет его ласки такими словами: «Нет. Послушай сначала простую турецкую сказку. / Но не нужно вина. Магомет запрещает вино». Влюбленность капитана английского брига в равнодушную к нему жену посла Кедрин передает точными деталями: «Она грызет поджаренный каштан, / Потом зевает, не скрывая скуки, / И для нее прокуренные руки / В перчатки спрятал рыжий капитан».

В дальнейшем, в 1930-е гг., уменье описать исторический сюжет, быт и нравы чужого времени позволит Кедрину создать широкие полотна поэм «Приданое» (1935), «Зодчие» (1938), «Песня про Алену-Старицу» (1939), «Конь» (1940), «Пирамида» (1940), «Свадьба» (1933–1940), историческую повесть в стихах «1902 год» (1936–1937), драму в стихах «Рембрандт» (1938). Если выбор сюжетов в стихах екатеринославского периода был достаточно произволен, то в 1930-е гг. это всегда выбор осознанный, помогающий осмыслить мучительные вопросы, которые ставила перед ним современность.

Поэма «Зодчие» — одно из лучших произведений Кедрина. Она написана и читается на одном дыхании, действие развивается стремительно. Государь — Иоанн Четвертый, «благодетель» (Кедрин ни разу не называет его Иваном Грозным) — побил Золотую Орду под Казанью, повелел «в память оной победы / Да выстроят каменный храм» и поручил строительство двум владимирским зодчим. Кедрин рисует их скупо и сдержанно, но за этой сдержанностью — скрытый восторг:

И пришли к нему двое
Безвестных владимирских зодчих,
Двое русских строителей,
Статных,
Босых,
Молодых. <...>
И в посконных рубахах
Пред Иоанном Четвертым
Крепко за руки взявшись,
Стояли сии мастера.

В покоях царя, где происходит действие, «дух тяжелый и спертый», «угар и жара» от изразцовой печки, и на фоне этой тяжелой духоты и жары русские зодчие, к которым царь обращается: «Смерды!», отвечают ему спокойно и весело: «Можем! Прикажи, государь!» Они могут сложить церковь благолепней всех заморских церквей, и строят ее на диво всему московскому люду. Царь, осмотрев церковь, произносит похвалу: «Лепота!» Но строители могут сложить и другую церковь, еще благолепнее этой.

И тогда государь повелел ослепить этих зодчих,
Чтоб в земле его церковь стояла одна такова.

Финал: «темные», то есть слепые, мастера Христа ради просят на хлеб и вино, прекрасная и единственная в мире церковь своим звоном словно отпевает своих создателей. «И запретную песню / Про страшную царскую милость / Пели в тайных местах / По широкой Руси / Гусляры».

Стремительное действие, стремительный и страшный рассказ о трагедии. Отточенный синтаксис передает раздраженную вопрошающую интонацию речи государя:

Смерды!
Можете ль церкву сложить
Иноземных пригожей?
Чтоб была благолепней
Заморских церквей, говорю?

Столь же точный синтаксис передает веселый молодой жест и уверенный ответ зодчих:

И, тряхнув волосами,
Ответили зодчие:
«Можем!
Прикажи, государь!» —
И ударились в ноги царю.

Этот жест и ответ повторены в поэме дважды, второй раз — перед страшной развязкой: «И тогда государь повелел ослепить этих зодчих». Длинные волосы молодых строителей — запоминающаяся деталь. Поэт показывает ее в первый раз во время диалога с царем и во второй раз — повествуя о начале строительства храма:

Государь приказал.
И в субботу на вербной неделе,
Покрестясь на восход,
Ремешками схватив волоса...

Удивительна легкость, с которой переносится Кедрин из одной страны в другую, из одного минувшего столетия в другое, еще более древнее. Россия времен Ивана Грозного в поэме «Зодчие», Персия времен Фирдуси в поэме «Приданое» (1935) Поэт рисует дом поэта Фирдуси и его пылкой дочки, мечтающей о замужестве, описывает покои всесильного персидского шаха, который, увы, не торопится воздать должное великому дарованию умирающего Фирдуси. В финале поэмы караван с щедрыми подарками шаха, предназначенными поэту, приближается к восточным воротам Тусы в то время, как из западных ворот выносят его тело. «Ах, медлительные люди! / Вы немножко опоздали», — эти слова состарившейся дочки, так и не дождавшейся приданого, стремительно и на долгие десятилетия стали нарицательными в кругах российских любителей поэзии.

Столь же легко перебрасывает Кедрин читателя из Вильны 1902 г., где бастуют еврейские рабочие-обувщики («1902 год. Историческая повесть в стихах»), — в Амстердам XVII века, где живет, творит и умирает в нищете великий Рембрандт («Рембрандт. Драма в стихах»). Изменяя время и место действия, поэт лепит характеры все новых и новых героев, но для них для всех остается общей — трагическая судьба: каждый жизненный путь завершается смертью — естественной, от старости и болезни, или насильственной, причинами которой могут быть война, казнь, убийство. Смертны творцы — однако после них бессмертными остаются их творенья. Смертны тираны, в руках которых — судьбы народов, творцов и героев. Смертен автор, — то есть его лирический герой, человек переходной эпохи, на совести которого немало грехов. Кедрин пишет стихотворение «Ад» (1934—1937), своего рода вариацию на тему Данте, где герой, спускающийся за своим провожатым «в страну подземного огня», задает провожатому вопрос: «Где мне остаться?» — и получает короткий, но страшный ответ: «Волей сил / По всем кругам ты будешь прогнан».

В стихотворении «Глухарь» (1938) появляется образ неотвратимой смерти, настигающей свою жертву тогда, когда она меньше всего этого ждет: в лесу звенит весенняя «чумная от восторга», «зоревая» песня глухаря, и в этот момент его убивает охотник:

Он поет листву купав болотных,
Паутинку, белку и зарю,
И в упор подкравшийся охотник
Из берданки бьет по глухарю.

Аналогия становится ясной уже в следующем четверостишии:

Может, так же, в счастья день желанный,
В час, когда я буду петь, горя,
И в меня ударит смерть нежданно,
Как его дробинка — в глухаря.

Произведения Кедрина, написанные в 1934—1939 гг., когда репрессивный маятник раскачивался все сильней, имеют, помимо исторического («Зодчие») и метафорического («Ад», «Глухарь»), и некий прозрачный *современный* план, запечатлевая реакцию поэта на то, что происходит в его стране и времени — *здесь и сейчас.* Целостный смысл становится понятен из сопряжения этих планов, как, например, в стихотворении «Щегол и чиж» (1939): в клетке отчаянно дерутся две пленные птицы, и поэт обращается к ним с увещевающими словами: «Глупые пичуги! Неужели / Не одно зерно вы в клетке ели, / Не в одной кормушке воду пили? / Что ж неволю вы не поделили?»[15] В другом «птичьем» стихотворении «Зяблик» (1939) поэт рассказывает: «Весной в саду я зяблика поймал...» Зяблик сначала отказывается петь в неволе, но, после недолгого сопротивления, — вдруг засвистал, и поэт заключает с сочувствием: «Что делать, милый мой? — /

В неволе остается только песня!» Это — о птицах, но и не только: это о времени и о себе.

В поэме «Песня про Алену-Старицу» героиня — полулегендарная воительница, сподвижница Степана Разина — ожидает казни в Москве на Вшивой улице. Ее «друзья-товарищи порубаны, пострелены», ее пытали и теперь ведут на казнь на место Лобное, а она перед гибелью грозит мучителям: «И мне топор, знать, выточен / У ката в башне пыточной. / Да помни, дьяк, — не ровен час, / Сегодня — нас, / А завтра — вас!» Угроза, звучащая из уст бунтарки, жившей в России XVII века, записана поэтом сталинской России конца 1930-х гг., в которой превращение бывших палачей в дрожащих, безвольных жертв было отнюдь не редким явлением. Аллюзии на современность демонстрирует и финал «Песни про Алену-Старицу»: «Все звери спят, / Все птицы спят, / Одни дьяки / Людей казнят», — в 1937—1939 гг. ночные расстрелы в подвалах Лубянки, на Бутовском полигоне и в других местах Москвы достигли своего апогея.

В лирике Кедрина 1930-х гг. все меньше оптимизма. Упоминания о смерти, о кладбище как о последнем месте упокоения становятся постоянными. В стихотворении «Пластинка» (1939) мы слышим голос героя, записанный «на черный кружок» и звучащий «под иголочкой, / Тонкой, как волос». Пока звучит этот голос, «немножко глухой / И немножко картавый», возлюбленной поэта будет казаться, что все по-прежнему, что они вместе, что не было смертной разлуки: «Тебе померещится, / Будто бы снова, / Мы ходим в кино, / Разбиваем цветник». Увы, все это только иллюзия. Еще мгновение — и «Пластинка хрипнёт / И окончит свой танец, / Короткий, / Такой же недолгий, / Как жизнь».

Болезненно ощущает поэт уход юности: «Прощай, прощай, моя юность, / Звезда моя, жизнь, улыбка!» (1938). Он чувствует духовную несвободу, и это чувство усиливается, когда он узнает о том, что доносы на него пишет молодой человек, принятый в его доме как сын. Арестованы многие друзья, в преданности и патриотизме которых он не сомневается.

Эта крепкая юность стояла на трудных постах,
Эта нищая юность работала полуживая,
Эта горькая юность томилась в угрюмых «Крестах»,
Всю себя беззаветно за близких своих отдавая.
(«1902 год», 1936—1937)

«Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал»[16], — писал Сергей Есенин еще в 1920 г., когда революции исполнилось только три года. Ту же боль за разбившуюся мечту ощущает и Кедрин, представитель того поколения молодых советских поэтов, юность которых пришлась на бурлящую, романтическую эпоху 1920-х годов, а творческая зрелость на эпоху 1930-х:

Когда-то в сердце молодом
Мечта о счастье пела звонко.

Теперь душа моя — как дом,
Откуда вынесли ребенка.

А я земле мечту отдать
Все не решаюсь, все бунтую...
Так обезумевшая мать
Качает колыбель пустую.
(«Когда-то в сердце молодом...», 1941)

Обращение к потомкам — постоянная черта произведений Кедрина периода зрелости. «Откройте тем, кто будет после нас, / Как мы боролись, гибли и любили», — говорит он устами своего героя в драме «Рембрандт». Эта драма в стихах была задумана Кедриным в 1936 г., после посещения большой выставки в Москве, посвященной творчеству великого голландского художника. Он думал над «Рембрандтом» два года. В конечном итоге в центр замысла встала проблема «художник и правда», «творец и предательство». В 1938 г. Кедрин написал ее всего за два месяца. Илья Сельвинский напечатал пьесу в журнале «Октябрь». Критика молчала, и тем не менее яркая сценичность драмы, динамизм сюжета, лепка характеров, наконец, ее трагический пафос, не остались незамеченными в театральной среде. С. Михоэлс хотел поставить по пьесе «Рембрандт» моноспектакль, но не успел. 22 июня 1941 г. Кедрин должен был встретиться с актером Малого театра Михаилом Нароковым, чтобы обсудить с ним возможную постановку драмы в Малом театре, — тоже не успел, в этот день началась война.

В 1952 г. решался вопрос о включении пьесы в посмертную книгу Кедрина «Избранное» в издательстве «Советский писатель». Драму горячо рекомендовал К. Симонов. Редактор К. Горбунов в редакционном заключении написал двойственно: пьеса не порочная, «но пусть она будет на совести Кедрина, который дал неправильный образ художника...»[17]. В. Инбер во внутренней рецензии на эту книгу написала, что драма «крайне пессимистична и чужда нашему читателю»[18].

«Неправильный образ художника» — независимый, тесно общающийся с простонародьем великий художник, рисующий вола на рынке или бродягу вместо того, чтобы исполнять дорогостоящие заказы богатых купцов и знати, заботиться о внешнем лоске и благорасположении сильных мира. Рембрандт — грубиян, кутила и гуляка. Вокруг него — ученики, вовсе не всегда преданные ему, приятели, бургомистр, рядом жена Саския, изящная, светская, — и ни один из них не осознает величия художника и глубины его одиночества. На протяжении всей первой картины, легко беседуя с гостями, учениками и заказчиками, художник напряженно ждет обещавшего придти к нему Рубенса, — единственного равновеликого ему. Рубенс не приходит.

Во второй картине мы видим художника в мастерской выбирающим натуру для своей будущей картины (для образа Давида он выбирает юного Баруха Спинозу, которого увидел случайно возле синагоги, для картины

«Ночной дозор», которая была ему заказана как групповой портрет офицеров корпорации стрелков, — карлицу, которую не может забыть и подробно описывает со словами: «Натуру в них ищу я, может быть, / А может — совесть...»). Здесь же мы узнаем, что ночью было отбито нападение на Амстердам и что именно Рембрандт передал народу сведения о преступном замысле принца Вильгельма Второго Оранского захватить город обманом. Благодаря его помощи «пушкари» отбили нападение. Народу еще предстоит бороться за свободу, для чего «нужна отвага, может быть, жестокость». Рембрандт решительно причисляет себя к народу: «Я живописец нищих». Две его сестры попали в лейденский «Синодик нищих», — так они бедны. У него самого нет денег на лечение умирающей Саскии. Он понимает, что предстоит борьба народа со знатью: «Что ж! Мудрый филин — проводник зари. / Придет пора, и мы в набат ударим. / Матросы, пивовары, пушкари, / Ремесленники...» Он ненавидит знатных, презирающих народ, — «Я б сплел для бар, — возьми их всех чума, / Пеньковый галстук, добрую петлю, бишь!»

Третья картина посвящена сдаче заказчикам-офицерам готовой картины «Ночной дозор», где они изображены. Блестящей пародией на военную дисциплину армии звучат реплики военных в диалоге с Рембрандтом: «Вы видели картину? — Никак нет! / — И вам она понравилась? — Так точно!» Жесткая правда картины возмущает заказчиков, картина не принята, необходимо вернуть задаток или «переписать» картину. После того, как художник отказывается «переписать» полотно в соответствии со вкусами заказчиков, его предают те, кого он считал друзьями, а его маклер требует с него деньги по подписанным им векселям. И вновь следует блестящий диалог. Рембрандт — маклеру Людвигу:

Торгуй сельдями, в бочке их соля:
Не продаются кисть, перо и лира.

Людвиг (кричит):

Тогда я взыскиваю векселя
И без штанов пущу тебя по миру!

Рембрандт и амстердамская знать оказываются в разных лагерях: он вместе с народом — за свободу и независимость города, они — за подчинение Испании, за принца Оранского.

Четвертая картина, названная Кедриным «Земля Уц» в соответствии с библейским описанием места жительства Иова, рассказывает о горестной судьбе художника через год после смерти Саскии. Полный печали об ушедшей, он запечатлел ее на полотне, и теперь смерть бессильна отнять ее: «То полотно, что как письмо в конверте, / К потомкам отдаленнейшим дойдет / И тронет их. Да, я сильнее смерти!» Но его бессмертный гений не спасает от мести обиженных им ничтожеств и корысти преследователей. Кальвинистская община клеймит Рембрандта за сожительство со служан-

кой, его бывший друг, маклер Людвиг, отбирает за долги все его имущество, не оставляя художнику даже ларчика с прядью волос умершей жены.

Пятая картина — «На Канале роз» — изображает убогое жилище нищего и постаревшего Рембрандта. Он заканчивает свой автопортрет. Пришедший к нему наследный принц Тосканы принимает его за слугу великого ван Рейна. Затравленная церковниками, уходит от него отлученная от церкви и боящаяся адского пламени его последняя опора — служанка Хендрике. Кредитор снимает со стены и уносит за долги висевший на стене рисунок — «Тушу вола». И только продавец красок, не беря с художника денег, приносит ему краски — сепию, сажу, жженую кость. «А светлых нет, хоть у других проверьте». — «Их мне не надобно. Тащи сюда / Все краски старости, все краски смерти».

Картина шестая — «Возвращение блудного сына». Это страстный монолог слабого, больного, но великого старика — о родине, его любимом Амстердаме, о прошедшей жизни:

Я одинок и болен, слаб и сир.
Глаза не видят, сердце жить устало.
Спят небеса. Спит равнодушный мир,
Спит Амстердам на ста своих каналах.
Мой Амстердам! Мне без него и дня
Прожить невмочь! Тут на любом канале
Мне каждый мостик близок! Тут меня
Любили, ненавидели и гнали.

Он ставит перед собой портреты любимых им умерших близких, предлагает им устроить пир «невидимыми брашнами» («видимых» — нет, художник четвертый день голодает). Выгоняет последнего подлого ученика. И продолжает свой предсмертный монолог:

Как в океан сливаются ручьи,
Так мы уходим в мир теней бесплотных.
Лишь вы, душеприказчики мои,
Мои эстампы, папки и полотна, —
Идите в будущее. В добрый час,
Возникшие из-под музейной пыли,
Откройте тем, кто будет после нас,
Как мы боролись, гибли и любили.

В финальной сцене художник отказывается от покаяния, умирает со словами: «Беспомощно написан этот бог!», глядя на поднесенное к его лицу распятие.

Одна из записей Кедрина: «Тайная свобода, о которой писали Пушкин и Блок, — свобода духовная: та, которая носит высокое имя — Воля: воля — жить, скитаться, творить и умереть независимым» (С. 458). Память дочери поэта С.Д. Кедриной сохранила беседу отца и матери 1937 г.: «Я ничего не

понимаю, — говорил отец. — Что происходит? Почему исчезают люди и в чем они виноваты?» В 1937 г. он создал стихотворение «Жить вопреки всему...», в котором не было и следа того героического пафоса, что господствовал в советской лирике двух пореволюционных десятилетий. В массовой советской поэзии раздавался бодрый, одушевленный призыв к новым свершениям, подвигам, славе, без которых жизнь жалка и бессмысленна. В стихотворении Кедрина утверждалась ценность жизни как таковой, даже если, на первый взгляд, она была презренной и никчемной:

Жить вопреки всему! Жить вопреки обидам!
И счастью вопреки, что от тебя бежит!
Жить грязным червяком! Жить нищим инвалидом!
И все же, черт возьми, не умирать, а жить!

Фигляром площадным согнуть себя на части,
Канатным плясуном ломаться на весу —
И все-таки догнать неведомое счастье
И взять его силком, как женщину в лесу!

Этот апофеоз жизни («жить вопреки всему», «фигляром площадным», «канатным плясуном») прозвучал в тот страшный 1937 год, когда машина смерти выкашивала людей, и содержал в себе сильнейший протест против реальности, в которой жизнь человеческая в любой момент могла быть стерта в безликую и безвестную пыль. Такая жизнь должна считаться подвигом, не меньшим, чем подвиг героев, отдававших свою жизнь на баррикадах или на фронтах гражданской войны во имя свободы «униженных и обиженных».

Одно из самых значительных произведений Дмитрия Кедрина о предреволюционной — и в то же время о сегодняшней России — «историческая повесть в стихах» «1902 год» (1936—1937). В пятой главке этой повести — «Слово высокое как эшафот» — главный герой, борец за свободу и справедливость, Гирш Леккерт, перед казнью говорит своей жене Малке:

Малка, знаешь ли ты, я жучка не обидел в траве,
Я с пути, понимаешь ли ты, отводил его палкой,
Но всю жизнь молотками гвоздят по моей голове.

Слова героя, рожденные в исторической дали 1902 года, обращены к современности. Автор сливается со своим персонажем, передоверяет ему свои мысли и чувства:

Я бежал по лесам в предрассветный задумчивый час.
На зеленых лужайках смолистые сосенки высились.
Сколько теплых домов для бездомных людей! А у нас, —
Подрастут эти сосны, — из них понаделают виселиц.

Я бежал по полям. Ото льна посинели поля:
Для ребят голоштанных — какие рубашечки славные!
А из нашей пеньки получается только петля,
А на пажитях наших растут не рубашки, а саваны.

Гирш говорит Малке о своей вере в светлое будущее, за которое он идет на смерть: «Это будет другая земля, — без рабов и господ, / И для этой земли я отдам мою жизнь молодую». Там, в грядущем, будут жить добрые и справедливые люди, говорящие друг другу «Брат!». Для всех будет еда и одежда, появятся «на общинных полях паровые косилки и сеялки». Но эта наивная вера, которая в юности безраздельно царила в уме и сердце Кедрина и на протяжении многих лет одушевляла его как поэта, в 1930-е гг. уже не пересиливает трагизма строк, обращенных к реальности, увы, слишком далекой от чаемого идеала.

«Историческая повесть в стихах» увидела свет только в 1987 г. Ни в сталинские годы, ни в последующие десятилетия издатели не рисковали напрямую задаться вопросом, какому историческому периоду адресованы слова поэта: «Одичалая родина гибнущего человечества».

Предвоенный быт семьи Кедриных был тяжел. Его приняли в Союз писателей, но не дали ни квартиры, ни московской прописки. Семья из четырех человек по-прежнему ютилась в подмосковном поселке, в крохотной комнатке, где поэту с трудом сумели выделить место для письменного стола и этажерки. В одном из стихотворений он опишет это жилье: «Здесь слышно все, что делают соседи: / Вот — грош упал, а вот скрипит диван. / Здесь даже в самой искренней беседе / Словца не скажешь — разве если пьян!» («Жилье», 23 сентября 1941 г.)

Перед войной поэт пишет много. Ища материал для своих сочинений, обращается к фундаментальным ученым изданиям. Его дочь вспоминает, что на этажерке у отца стояли энциклопедия «Гранат», пять томов «Истории искусств», «Жизнь животных» Брэма, «Птицы СССР», Библия, «Калевала», книга былин. На особой полке — сборники любимых поэтов: Пушкин, Блок, Гумилев, Ходасевич, Ахматова, Есенин, Багрицкий. На книгах поэт делал пометы, вписывал строки своих стихов и стихов любимых авторов, то сопоставляя, то противопоставляя цитаты. На книге Ходасевича «Путем зерна» — строки Ахматовой «А юность была... Мне ли забыть ее?» и Пастернака: «Есть в творчестве больших поэтов / Черты естественности той, / Что невозможно, их изведав, / Не кончить полной немотой». Записи предвоенных лет невеселы, в них итоги, выводы и предчувствия. Предчувствий много.

Начало войны семья Кедриных провела в Подмосковье. Кедрин был признан негодным к военной службе из-за сильной близорукости. Не удалась попытка эвакуироваться из Москвы с Союзом писателей.

В ноябре 1941 г. он пишет стихотворение «Колокола». В юности поэт, сын своего времени, обличал попов, дурящих подневольный народ, в 1930-е гг. кощунствовал, воспевая переплавку чугунной статуи Христа в литейном цехе Мытищинского вагонного завода («Христос и литейщик», 1933). Теперь

из-под пера Кедрина выходят трагические строки о колоколах, которые, по выражению Хемингуэя, «звонят по тебе», — звонят сами по себе, из запертого храма, в воскресенье, «по душе моей в раю».

В стихах первых военных месяцев неотступна тень смерти. «Ведь смерть нас каждый вечер дразнит, / Ей в эту осень повезло...». Осень, облетевший сад, стучащие по кровлям «пальчики дождя», плач иволги, покинутые жильцами дачи и природа, что радостно оживает без человека, оставившего свое жилье меньше года тому назад, — такой «пейзаж» теперь рисует поэт. Ни больших сражений, ни военной героики — только повседневность войны, тот ее лик, которым повернута она к тылу: воздушные тревоги, маскировка окон, укрытия во время налета, бомба-демократка, которая «одной бедой равняет всех», плач ребенка в бомбоубежище... «Высокий штиль» в рассказе о войне не дается поэту, он чувствует его фальшь: война танком прокатывается по человеческим жизням, грандиозность разворачивающейся мировой схватки не искупает людского страдания:

Война бетховенским пером
Чудовищные ноты пишет.
Ее октав железный гром
Мертвец в гробу — и тот услышит.

Но что за уши мне даны?
Оглохший в громе этих схваток,
Из сей симфонии войны
Я слышу только плач солдаток.
(«Глухота», 2 сентября 1941)

Поэт как летописец эпохи стремится запечатлеть виденное, которое было страшным и трагичным. «На то я и поэт, чтобы писать то, что вижу», — запомнила дочь его слова, сказанные матери по поводу новых стихов — о старушке, потерявшей карточки, — «Что ж ей, старой, делать? Может, просто / Поплестись, прости Господь, туда, / Где блестит у Каменного моста / Ледяная черная вода...» («В булочной», 1942), о наступающем голоде: «...Чай вышел весь. Крупу и сахар съели. / Глодать бы хлеб, да хлеба тоже нет... / Верь иль не верь, а, видно, в самом деле / Тебе конец приходит, белый свет!» (10 ноября 1941 г.).

В первые дни войны он не делит воюющих на своих и чужих. Его заботит другое: начался новый виток братоубийственной розни. И когда маленькая девочка, которую мать заставляет примерить противогаз, возмущенно сопротивляется: «Не хочу я быть похожей / На противную слониху», — автор так реагирует на эти слова:

Объясни-ка ей, что ближних
Люди газом нынче гробят,
Что живет она в эпоху,
Где убийству служит разум...
(«Девочка в противогазе», 1 октября 1941)

Лето и осень 1941 г. проходят под знаком отступления советских войск. Страна, казавшаяся несокрушимой, сминается танковым натиском. И все отчетливей различает лирический герой Кедрина железную поступь рока, перед которым бессмысленны все усилия, все расчеты людей: «Мы ж знаем, что жизнь нашу держит в руках / Слепая судьба и что жребий наш выпал». Стихотворение «Полустанок» (11 октября 1941) — зарисовка одной из рядовых ситуаций войны: на полустанке вовсю кипит жизнь: одни едут на фронт, другие бегут подальше в тыл, бабы голосят по новобранцам, «беженцы сидят на чемоданах, / Ребят качают, носят кипяток». А герой — в каком-то оцепенении. Он — вне общего движения, в его душе — пустота и безнадежность:

Куда они? В Самару — ждать победу?
Иль умирать?.. Какой ни дай ответ, —
Мне все равно: я никуда не еду.
Чего искать? Второй России нет!

Но постепенно интонации военной лирики Кедрина начинают меняться. Пятым декабря 1941 г. датировано стихотворение «Архимед». Над «математиком курчавым» уже занесен нож солдата, а он все «на отмели песчаной / Окружность вписывал в чертеж». Этот образ верности себе и своему призванию и восхищает, и вдохновляет поэта:

Ах, если б смерть — лихую гостью —
Мне так же встретить повезло,
Как Архимед, чертивший тростью
В минуту гибели — число!

Появляется стихотворение «Не дитятко над зыбкою...» (1941) — плач матери по русской земле, полоненной врагом. В нем оживают фольклорные образы, слышатся отголоски древних заговоров и заклинаний против завоевателей:

Пускай им ноги свяжутся
В пути сухими травами,
Ключи в лесу покажутся
В горячий день — кровавыми.
<...>
Пусть злые клювы выточат
О черепа их вороны.

Над головами ведьмою
Завоет вьюга русская. <...>

В феврале 1942-го Кедрин пишет стихотворение «1941». «Голосами седых твоих пращуров / Я, Россия, с тобой говорю», — обращается он к великой стране, заклиная ее народ «насмерть стоять», но не отдать врагу на

поругание священные могилы отцов и дедов, ту землю, которая была полита их потом и кровью, которую они собирали и украшали, которую отстояли и от татар, и от поляков, и от Бонапарта. Вновь появляется образ колокола — но теперь этот колокол не плачет по душам заблудших, «глубокий звон червонной меди» пробуждает их от покоя. В гуле набата «сама душа России / Своих детей звала на смертный бой!» («Колокол», 30 августа 1942).

5 сентября 1942 г. написано замечательное, ставшее хрестоматийным стихотворение Кедрина «Красота»:

Эти гордые лбы винчианских мадонн
Я встречал не однажды у русских крестьянок,
У рязанских молодок, согбенных трудом,
На току молотящих снопы спозаранок.

«Я теперь понимаю, что вся красота — / Только луч того солнца, чье имя — Россия», — заключает поэт гордый панегирик родине и ее красоте.

Вновь обращаясь к историческим сюжетам и образам, поэт с их помощью стремится поднять дух народа: исцеляя других, и себя исцеляет от сомнений в победе.

Жизнь его между тем идет своим чередом. В 1942 г. Кедрин получает «рабочую карточку» от Союза писателей (до этого у него была «иждивенческая»). Ему дают заказы на переводы, в основном антифашистских стихов. «Перевел не менее 300 с лишним стихотворений», — написал он 7 декабря 1942 г. Н. Литваку (С. 476). Переводы печатают в журнале «Звезда», в газете «Правда», передают по радио.

Новые стихи Кедрин собрал в две книги: «одну — о бомбежках», спекулянтах с Толкучего рынка, бедствиях мирных жителей — под названием «День гнева», вторую — патриотическую, о России, для издательства «Советский писатель», озаглавив ее «Русские стихи». В какой-то момент объединил их, создав в книге о России раздел военных стихов. Книга издана не была. Целая серия отрицательных рецензий на «Русские стихи» — П. Скосырева, Е. Книпович, Н. Замошкина и др. — хранится в фонде издательства «Советский писатель» в РГАЛИ[19]. Авторы этих рецензий отказывают Кедрину в поэтическом даровании, утверждают, что ему не даются ни исторические темы, ни стихи о войне, что поэт подражает А.К. Толстому, Н. Гумилеву и А. Вертинскому, что поэмы «Зодчие» и «Конь» отличаются неряшливостью сравнений и неясностью мышления. И вообще в поэзии Кедрина — не та концепция. Общий вывод — печатать книгу нельзя. Книга, в которой «Зодчие», «Конь», «Алена-Старица», а среди стихов о войне — «Колокола», «Красота», «Хочешь знать, что такое Россия...» (18 сентября 1942), «Я не знаю, что на свете проще...» (20 сентября 1942), не была издана.

Случайно ли это?

Безусловно, среди стихов Кедрина первых двух лет войны было немало таких, которые не могли быть опубликованы вплоть до начала 1990-х гг.:

«Пускай теперь, волнуясь и спеша, / Народный дух расхваливает кто-то, / Я твердо знаю: русская душа — / Кувшинками заросшее болото» («Тыл», 8 января 1942). Почему в годину военных страданий поэт позволяет себе такие слова? Потому что его любовь к народу — не слепая, а зрячая любовь. И он не закрывает глаза на то, что в войну в душах его соотечественников росли не только патриотизм и самоотверженность, но и корысть, и предательство. «Свою судьбу ты знаешь наперед: / Упустят немцы — выдадут соседи» (Там же). Стихотворение «Ночь в убежище» (13 августа 1941) отражает горькое чувство рушащейся веры во всеобщее братство людей:

Нет, мы не братья, люди — волки.
Ты хочешь жить? Тогда ложись,
Лежи и слушай, как осколки
Твою освистывают жизнь.

Эти стихи поэт не включал в предлагаемые издательству книги. Но — очевидно — и в остальных настороженная бдительность партийных чиновников от литературы угадывала *чужое*. В стихах Кедрина была «не та концепция».

В мае 1943 г. поэту удалось добиться отправки в армию, на Северо-Западный фронт, военным корреспондентом газеты «Сокол Родины», которая выпускалась Шестой воздушной армией. Редакция газеты располагалась в городках Валдае и Выползово. В Черкизове он оставил жену с новорожденным сыном Олегом и семилетней дочерью. 11 июня 1943 г. он пишет жене: «Ты спрашиваешь меня — хорошо ли мне и спокойно ли я себя чувствую? Да, родная. Я чувствую себя хорошо, насколько это возможно для человека, живущего вдали от семьи. Отношение товарищей ко мне хорошее, я делаю полезное дело, пишу иногда стихи, которые нравятся мне самому, вижу много интересного. А главное — я чувствую себя в строю, а не где-то в стороне, а это очень важное чувство, которое я редко испытывал в Москве, в нашей писательской среде.

Здесь я делаю живое дело, со мною считаются, уже дважды был здесь у меня разговор о вступлении в партию, и, видимо, я вступлю в нее. Все это мне дает большое моральное удовлетворение, которого я в Москве не имел» (С. 480).

Редакционный корреспондент Кедрин следует за наступающими войсками. Периодически устраивает литературные вечера в военных частях. Наблюдает мощные артиллерийские дуэли — немецких пушек «Берт» и наших «Катюш» — и описывает это в стихах и частых письмах к жене. Описывает и людей — тоже в стихах и письмах. Среди них — летчики, партизаны, разведчики, совершающие рейды в тыл врага: «Я познакомился здесь с исключительно интересными людьми, людьми киплингского колорита, и именно с ними я себя хорошо чувствую. Если бы ты знала, сколько в них дерзкой отваги, спокойного мужества, какие это замечательные русские люди! Это — совсем особая порода людей, и, конечно, в моей прошлой литературной среде нет и намека на таких» (С. 486–487).

В письмах Кедрина 1943 г. — цитаты из «Землянки» А. Суркова, из симоновского «Жди меня, и я вернусь...» С гордостью он пишет о своих командировках — «Я был на фронте», и о новых чертах собственного характера и облика: «...чувствую себя загорелым, сильным, нахальным, бодрым, без неврастении и всяческих заиканий» (С. 488).

1 июля 1943 г. Кедрин сообщает жене, что привез из командировки на фронт много материалов для новых стихов: «Получится стихотворений 10—12. Вообще у меня, видимо, будет целая книжка новых стихов, и тогда я пошлю их, а вернее — сам отвезу в Москву для издательства, радио, газет, журналов» (С. 490). 15 июля Кедрин называет число написанных стихов — их до 50-ти, большинство из них «на случай». Но есть и такие, которые «имеют цену» для него самого, — это «Генерал», «Летчики играют в волейбол», «Баллада о побратимах», «Английский орден». Все они «основаны на фактах». Он составил коллективный сборник стихов и очерков, куда включил и свои стихи, написал ряд текстов для песен, музыка к которым пишется композиторами в Москве, к зиме предполагает выпустить книгу стихов. Сделал либретто фильма о мальчике-солдате, родителей которого убили немцы, — фильм уже снимается, поэт пишет для него стихи. 30 июля 1943 г. посылает жене стихотворение «Офицер», просит передать его в газету «Сталинский сокол». Перед 7 ноября у него много работы — он сочиняет песни, стихи, подписи под карикатурами. В конце года Кедрин был награжден медалью «За боевые заслуги», редакционный художник Артур Гагашьян написал его портрет. За время работы в газете «Сокол Родины» в семидесяти пяти номерах газеты было напечатано около ста его стихотворений. Немало было написано и фельетонов в стихах, которые Кедрин подписывал псевдонимом Вася Гашеткин. Кроме «Сокола Родины», Кедрин печатался также в газетах и боевых листках «На врага!», «Вперед, на Запад!», «За Советскую Родину!» Это было счастливое для поэта время патриотического единения со страной, народом, литературным окружением.

Напряженная работа военного корреспондента оборвалась внезапно. Ухудшилось здоровье, и Кедрин получил краткосрочный отпуск для поездки к семье. Встретив с семьей новый 1944 год, собирался обратно в свою редакцию. Но в декабре 1943 г. был расформирован Северо-Западный фронт. Кедрин должен был заново оформлять для себя вызов в какую-нибудь фронтовую газету.

Он решил этого не делать. Были насущные дела в Москве: надо было хлопотать о комнате для семьи, так как вскоре должны были вернуться из эвакуации хозяева их временного жилища. Хотелось «пробить» книгу стихов. Написать то новое и самое важное, для чего работа военного корреспондента дала обширный материал, но не давала времени.

Возможно, такое решение было ошибкой. Кедрин вновь оказался один на один с не принимающей его системой официального Союза писателей и не печатающими лучшие его стихи издательствами и журналами.

Появляются горькие записи: «Вся моя жизнь — в минувшем. Писать не для кого и незачем. Жизнь тяготит все больше. Она давно уже перешла в

существование. Сколько еще? Гете сказал правду: “Человек живет, пока хочет этого”» (сентябрь 1944 — С. 461).

Еще одна запись того же 1944 года: «Я не вижу своего читателя, не чувствую его. Итог к сорока годам — жизнь сгорела горько и совершенно бессмысленно! Вероятно, виною этому та сомнительная профессия, которую я выбрал, или которая выбрала меня: поэзия» (С. 460). До гибели остается год.

Кедрин дополняет и дорабатывает книгу «Русские стихи», но вновь получает отказ издательства. Появляется запись: «Для художника страшно важно оставаться принципиальным» (С. 456). Пишется несколько стихотворений, в которых поэт подводит невеселые итоги собственной судьбы и судьбы России. К одному из них Кедрин берет эпиграфом сроку Мандельштама: «Россия, Лета, Лорелея»:

Все то же небо, серое, как блуза,
Земля все та же, серая, как ил.
Нет, ты не Лорелея, ты — Медуза,
Твой хмурый взгляд меня окаменил.

Я больше петь и плакать не умею,
Все, чем я жил, ты, злая, отняла.
Не волосы, а каменные змеи
Уложены вкруг твоего чела!

(«Все то же небо, серое, как блуза...», 1944)

Стихотворение впервые было опубликовано в 1991 г.

Вместе с тем планы Кедрина в 1945 г. грандиозны. Он вновь начинает собирать материал для исторических поэм, предполагает писать прозу. Среди замыслов — «Женщины трагических судеб: Евдокия Лопухина, Тараканова, Жемчугова — графиня. Особо — Папесса Иоанна <...> Иван Грозный. Рублев: учитель Феофан Грек. XIV век. Покровитель его — князь Владимир Андреевич. Сподвижник Дм. Донского. <...> Тема: страх — гитлеровцы в маленьком белорусском городке, окруженном лесом, где партизаны. <...> Лирическая поэма, тема: дни от 16 октября до 7 декабря 1941 г. Люди — за и против. Друзья — двое: Ваня и Миша. День. Ночь. Подготовка партизанщины. Евреи старые. Бомбежки. “Могилу делите?” Последняя ночь» (С. 452–453).

И еще много, много других. Тут и «поэма о комсомольцах Краснодона», и намерение писать о поездке Афанасия Никитина в Индию, о Франсуа Вийоне и Аристотеле. Предполагались жанры поэмы, романа, драмы. По словам Лидии Сейфуллиной, это мог бы быть план для всей русской советской литературы на двадцать лет (воспоминания С.Д. Кедриной)[20].

Провожая друга, балкарского поэта Кайсына Кулиева, отправляющегося в Среднюю Азию, куда был депортирован его народ, Кедрин напутствует его словами: «Сохрани внутреннюю свободу!» Поэт Дмитрий Кедрин

сохранил свою внутреннюю свободу до последних минут своей жизни. В его дневнике последнего года есть четверостишие:

Не в культе дело, дело в роке.
Пусть времена теперь не те,
Есть соучастники в пороке,
Как были братья во Христе.

Мы уже не узнаем, что имел в виду поэт под словом «культ», — в 1945 году это слово не употреблялось в сегодняшнем его значении. Но как современно сегодня звучат эти строки поэта. И как жаль, что так безвременно оборвалась его жизнь. Среди его набросков, записей мыслей и подведения итогов есть истинно бессмертные: «Я уже достаточно печален для того, чтобы написать истинно веселую книгу» (С. 456). «Я привык думать, что со способными людьми нужно быть бережным» (С. 458). «Поэт, поэт, а знаете ли вы, что слово "Поэт" пишется с большой буквы?» И еще: «Лирика — это дневник сердца» (С. 458).

Все произведения Дмитрия Кедрина — стихи и поэмы, драма и газетные статьи — были его открытием мира, дневником его сердца. Можно найти среди его произведений более или менее удачные, но в них невозможно найти фальши, криводушия или приспособленчества. Сегодня Дмитрий Кедрин по праву занял место в числе первого десятка русских поэтов XX века.

Примечания

[1] *Озеров Л.В.* Поэзия Дмитрия Кедрина // *Кедрин Д.* Красота. Стихотворения и поэмы. М., 1965. С. 5.

[2] *Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему. Тайна рождения и тайна смерти поэта Дмитрия Кедрина. М., 1996. С. 65.

[3] Там же. С. 66.

[4] Там же. С. 65–66.

[5] *Кедрин Д.Б.* Записные книжки // *Кедрин Д.* «Вкус узнавший всего земного...» М., 2001. С. 457 (Серия «Поэтическая библиотека»). Далее произведения Дмитрия Кедрина цитируются по этому изданию. Тексты, отсутствующие в данном издании, приводятся по другим источникам, оговариваемым в примечаниях.

[6] *Вельмин В.И.* Он шагает с нами в будущее // Прапор юності. 1987. 3 февраля.

[7] *Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 45.

[8] Там же. С. 61.

[9] *Кедрин Д.* Стихи. М., 1953. С. 16–17.

[10] Там же. С. 21–28.

[11] Там же. С. 31.

[12] Там же. С. 33.

[13] *Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 85.

[14] Там же. С. 98.

[15] *Кедрин Д.* Красота. Стихотворения и поэмы. С. 98. В изд.: Дмитрий Кедрин. «Вкус узнавший всего земного...». С. 83 — под загл. «Клетка».

[16] *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2000. С. 123.

[17] *Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 113.

[18] Там же. С. 114.

[19] РГАЛИ, ф. 1234, оп. 8, ед. хр. 15, л. 71–72, 78–81, 82–86. Краткое изложение рецензий на книгу «Русские стихи» см. в кн. С.Д. Кедриной «Жить вопреки всему...».

[20] Цит. по: *Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 209.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1907, 4 февраля — В городе Балте Подольской губернии у Ольги Ивановны Руто-Рутенко-Рутницкой родился сын Дмитрий. Был усыновлен семьей ее сестры, Людмилой Ивановной и Борисом Михайловичем Кедриным.

1909–1913 — С двух лет Дмитрий живет с матерью в Балте, где Ольга Ивановна открыла шляпную мастерскую.

1913 — Переезд семьи Б.М. и Л.И. Кедриных в Екатеринослав, куда по приглашению Б.М. Кедрина из Балты переезжают и Ольга с сыном. Б.М. Кедрин — почетный гражданин города Екатеринослава.

1914 — Смерть Б.М. Кедрина. Воспитанием Дмитрия занимаются бабушка Неонила Васильевна и сестры Людмила и Ольга.

1916–1918 — Учеба в коммерческом училище Екатеринослава..

1920 — Смерть матери Ольги от сыпного тифа.

1922–1924 — Учеба в Екатеринославском техникуме путей сообщения. Увлечение литературой и историей.

1924, май — Первые публикации стихов Кедрина в комсомольской газете Екатеринослава «Грядущая смена». Кедрин становится сотрудником газеты, заведующим отделом рабочей жизни.

1924 — Публикация в журнале «Прожектор» № 23 статьи А.К. Воронского о поэтах «Молодой кузницы» и подборки их стихов, куда вошло стихотворение Кедрина «Смертник».

1924–1931 — Кедрин — член литературной группы «Молодая кузница». Печатается в журнале группы «Молодая кузница».

1925, осень — Поездка в Москву молодых поэтов Екатеринослава, в том числе М. Сосновина, А. Кудрейко, Д. Кедрина. Публикация стихов Кедрина в «Молодом ленинце» и «Прожекторе».

1925 — Работа мукомолом на мельнице.

1928 — Публикация в журнале «Октябрь» поэмы «Казнь», что Кедрин считал началом своей профессиональной поэтической деятельности

1929, осень — Арест Кедрина «за недоносительство».

1931, февраль — Освобождение из тюрьмы. Невозможность найти работу.

1931, апрель — Женитьба на Людмиле Ивановне Хоренко.

1931 — Переезд в Москву.

1931, май — 1934, сентябрь — Работа литсотрудником в многотиражке «Кузница» Мытищинского Вагонного завода. Получение комнаты в общежи-

тии рабочих завода на окраине поселка Черкизово, в дачном особняке, ранее принадлежавшем купцу Новикову.

1932 — В журнале «Красная новь» № 12 напечатано стихотворение «Кукла». Высокая оценка стихотворения И. Сталиным и М. Горьким.

1933 — Кедрин организует при многотиражке «Кузница» кружок рабочих поэтов.

1934, лето — Начало работы литконсультантом в издательстве «Молодая гвардия» и в журнале «Молодая гвардия» (работа продолжалась более десяти лет, вплоть до мая 1945 г.) и внештатным редактором Гослитиздата. Руководство семинаром молодых поэтов при издательстве «Молодая гвардия», который посещали в разные годы Н. Глазков, А. Межиров, Н. Старшинов, К. Некрасова, М. Лисянский, Н. Мандель (Коржавин), В. Берестов и др.

Увольнение с Мытищинского вагонного завода. Выселение из общежития рабочих завода.

1934, осень — 1936, лето — Получение комнаты площадью 10 м^2 от фабрики «Экспортнабивткань» женой Кедрина Людмилой Кедриной (Черкизово, ул. Лесная). «У папы, наконец, был свой собственный письменный стол, о котором он давно мечтал, своя этажерка, куда он поставил любимые книги» (*Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 92–93).

1935 — Записи в рабочих тетрадях о гражданской войне, — подготовительные материалы для поэмы «Воспоминания» о Екатеринославе как «о городе семнадцати властей» (поэма не закончена).

1935–1936 — Начало работы над переводами чешского поэта Юлиуса Бартошека. Переводы Кедрина опубликованы в кн.: Илья Барт. «Песни в наморднике» (Гослитиздат, 1936).

1936, лето — Выселение из комнаты на Лесной улице, получение половины комнаты (12 м^2) от Черкизовского поссовета, где работала Л. Кедрина. Кедрин был прописан здесь лишь с большим трудом, так как считался «не работающим». В четырехметровом «кабинетике», отделенном от остальной комнаты ситцевой занавеской, поэтом были созданы драма в стихах «Рембрандт», поэмы «Конь», «Алена-Старица», «Зодчие» и др. «Здесь у него всегда был образцовый порядок. Слева — стопка бумаги, справа — портрет Бунина в самодельной пергаментной рамке, посредине — тяжелый мраморный чернильный прибор с двумя чернильницами и белой костяной ручкой, доставшейся ему от матери. Отец любил эту ручку и написал ею почти все свои произведения» (*Кедрина С.Д.* Жить вопреки всему... С. 96–97).

1936–1941 — Работа над исторической повестью в стихах «1902 год» для коллективного сборника, посвященного труду обувщиков. Книга готовилась по заказу правительства и должна была выйти в 1941 г. в издательстве «Художественная литература».

1938 — В журнале «Красная новь» опубликована поэма «Зодчие». Поэму передают по радио.

1938, лето — написана драма «Рембрандт». Опубликована в журнале «Октябрь» № 4, 5.

1938, конец года — 1939 — Работа над переводом поэмы Ш. Петефи «Витязь Янош».

1939 лето — Поездка в Уфу для перевода стихов Мажута Гафури по заданию Гослитиздата.

1939 — В журнале «Новый мир» № 7 напечатана «Песня про Алену-Старицу».

Кедрин принят в члены Союза советских писателей.

1940 — Выход единственного прижизненного сборника стихов «Свидетели».

1941 — Перевод поэмы А. Мицкевича «Пан Твардовский».

1941, 16—17 октября — Неудачная попытка эвакуироваться из Москвы с Союзом писателей.

1941—1945 — Семья живет в Черкизово, в квартире эвакуированных соседей Воловичей, по адресу: Вокзальная ул., д. 78-а.

1943 май — Кедрин добровольцем идет в армию, — военным корреспондентом газеты «Сокол Родины» Северо-Западного фронта.

1943, осень — Награжден медалью «За боевые заслуги».

1943, декабрь — Кедрин в отпуске в Москве, встречает с семьей новый, 1944 год. Северо-Западный фронт расформирован. Кедрин остается в Москве.

1944—1945 — Работа литконсультантом при издательстве «Молодая гвардия».

1944, начало года — Написано стихотворение «Солдатка». Отказ в его публикации в журнале «Октябрь».

1945, июнь — Кедрин задержан милицией Ярославского вокзала по подозрению в том, что он «японский шпион».

1945, август — Кедрин с группой переводчиков направлен в Кишинев для перевода «Письма товарищу Сталину от молдавского народа».

1945, 15 сентября — На Ярославском вокзале Кедрина пытались столкнуть под электричку «дюжие молодцы».

1945, 18 сентября — Кедрин не вернулся из Москвы. Трагическая гибель Дмитрия Борисовича Кедрина.

1945, 19 сентября — Тело поэта со следами насильственной смерти найдено близ железнодорожной насыпи на станции Вешняки по Казанской железной дороге.

1945, 24 сентября — Похороны Дмитрия Кедрина на Введенском кладбище в Москве.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Д. Кедрина

Свидетели: Книга стихов. М.: Гослитиздат, 1940.

Избранное / Вступ. ст. *Л. Озерова*. М.: Советский писатель, 1947.

Избранное / Вступ. ст. *Л.А. Озерова*. М.: Советский писатель, 1953.

Стихи. М.: изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1953.

Избранное / Предисл. и сост. *Л.А. Озерова*; Подгот. текста *Л. Кедриной*. М.: Гослитиздат, 1957.

Красота. Стихотворения и поэмы / Предисл. *Л.А. Озерова*. М.: Художественная литература, 1965.

Избранные произведения / Сост. *Л.И. Кедрина*; Вступ. ст., подг. текста и при-

меч. *С.А. Коваленко.* Л.: Советский писатель, 1974 («Библиотека поэта», большая серия).
Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст. *Э. Кияна.* М.: Московский рабочий, 1982.
Избранное / Сост., подгот. текста и послеслов. *С. Кедриной.* М.: Художественная литература, 1991.
«Вкус узнавший всего земного...» / Сост. и послесл. *С.Д. Кедриной.* М.: Время, 2001 (Серия «Поэтическая библиотека»).

Литература о Д. Кедрине

Никонов В. «Свидетели» <Рец.> // Красная новь. 1949. Кн. 11–12.
Киян Э. Дмитрий Кедрин // Нева. 1957. № 3.
Сельвинский И. Стихи Дмитрия Кедрина // Новый мир. 1957. № 8.
Кулиев К. Талант и честность // Дон. 1959. № 7.
Широков С.Е. Дмитрий Кедрин. Критико-биографический очерк. Днепропетровск: Кн. изд-во, 1961.
Тартаковский П.И. Дмитрий Кедрин. Жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1963.
Реморова Н.Б. Некоторые вопросы поэзии Дм. Кедрина // Вопросы художественного метода и стиля. Томск: Изд-во Томского университета, 1963.
Реморова Н.Б. Природа в творчестве Дм. Кедрина // Вопросы художественного метода и стиля. Томск, 1964.
Красухин Г.Г. Дмитрий Кедрин. М.: Советская Россия (Писатели Советской России).
Дубинский М.С. Светлый дар // Литературная Россия. 1977. № 50. 13 декабря.
Евтушенко Е.А. Воссоздатель памяти // Литературная Россия. 1978. № 31. 4 августа.
Д.Б. Кедрин (Сост. *И.В. Алексахиной*) // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. М.: Книга, 1989.
Кедрина С.Д. Жить вопреки всему. Тайна рождения и тайна смерти поэта Дмитрия Кедрина. М.: Янико, 1996.

Н.В. Королева

Поэты группы «ОБЭРИУ»

Современный швейцарский филолог Жан-Филипп Жаккар в основательном исследовании «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (издание на французском языке — 1991, на русском — 1995) разделил творчество Хармса (Даниила Ивановича Ювачева, 1905–1942), одного из самых значительных поэтов литературной группы ОБЭРИУ, ставшей последним авангардистским объединением конца 1920-х гг., на два периода. В первом, длившемся несколько лет (с 1925 г. до ОБЭРИУ и его распада к 1930 г.), Хармс, по мнению ученого, близок к дерзаниям русского авангарда, его «мистико-структуральному поиску»[1], иначе говоря, к тому энтузиасмическому утопизму, который прослеживается в широком веере явлений разных искусств 1910 — начала 1920-х гг.: от «зачеловеческих» порывов Хлебникова к новой природе, от понимания зауми, «науки словотворчества», как начала пути к новому вселенскому языку[2], всепроницающему, демиургическому Слову, обретающему чуть ли не магическую власть над миром, до теории «расширенного смотрения», «затылочного зрения», «четвертого пространства», «сверхсознания» Михаила Матюшина[3], «борьбы с тяготением» Кузьмы Петрова-Водкина или метафизической апологии беспредметности в супрематизме Казимира Малевича[4]... Второй период характеризуется как слом «метафизического стремления охватить вселенную», «тяжелый экзистенциальный кризис»[5], «литература абсурда» (с параллельными явлениями в европейской культуре, связанными «также с крушением революционных надежд и с восхождением многообразных фашизмов»[6]).

Такое членение творчества Хармса все же достаточно условно. Да, с 1930-х гг. градус абсурда, метафизического отчаяния доходит в своей крепости до предела и у Хармса, и у Александра Ивановича Введенского (1907–1941), кого Хармс считал своим учителем, ставил в ряд самых выдающихся мировых поэтов. Однако индивидуальный абрис их поэзии, и поначалу не вписывавшийся в преобладающий утопически-оптимистический пафос классического авангарда, сразу выделил их как новое, отличное от предшественников поэтическое поколение.

Взрыв революционно-мессианских и теургических очарований, который — в той или иной мере — подхватил многих пролетарских и крестьянских поэтов, Герасимова, Кириллова, Филипченко, Есенина, Клю-

ева, Хлебникова, Маяковского, не был пережит ни Хармсом, ни Введенским, ни Николаем Олейниковым, 1898–1937 (ни тесно с ними связанными философами Яковом Друскиным, 1902–1980, и Леонидом Липавским, 1904–1941), детьми уже пост-революционной эпохи, чья молодость и поэтический дебют пришлись на время нэпа, а зрелость — на круто для них обернувшиеся тридцатые. К тому же и в своей поэтической генерации они остались — за исключением в какой-то степени Николая Заболоцкого — стойкими маргиналами, с парой напечатанных *взрослых* вещей, с безнадежным упорством пополнявшими рукописные тетради своих более чем странных стихотворений, — *странных*, сторонних, чужих и чуждых эпохе коллективистских идеалов, оптимистических лозунгов, общественно-полезных, грандиозных планов и свершений. Уста их кривились «ужасным смехом, <...> возникающим при виде абсурда»[7], передавая разные фантасмагорические *случаи, случайности* алогичного существования, веселенький кошмар распадающегося бытия. Вспомним, как другая великая европейская революция породила — в поле глубинного, метафизического разочарования ею (не вышло немедленной чаемой гармонизации жизни, а напротив, полезли тени, заскрежетали диссонансы человеческой натуры!) — поколение мировых скорбников, неистовых романтиков нигилистически-бунтарской складки. Здесь же, в России через век — в аналогичной в чем-то ситуации — возникает поэзия, театр и проза абсурда, на несколько десятилетий, неопознанно, опередив европейскую литературную новинку, в лице абсурдистских творений Ионеско и Беккета. «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и смерти, чем прежде; остальное все, что считается важным, безразлично»[8]; «Меня интересует только *чушь*; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении»[9] — так, по большому счету, с одной стороны — *смерть*, с другой — *чушь* и смыкают творческую дугу русского абсурда, этого особого извода экзистенциального сознания, предельно остро пережитого.

В историю литературы и Хармс, и Введенский вошли как обэриуты — по сочиненному ими названию ОБЭРИУ[10], куда примкнули Николай Заболоцкий, Константин Вагинов (1899–1934), поэт Игорь Бахтерев (род. в 1908), прозаик Борис Левин. Николай Олейников формально не был членом ОБЭРИУ (впрочем, и членство Вагинова началось и завершилось первым их премьерным выступлением), являясь постоянным участником неформального круга общения нескольких друзей: Хармса, Введенского, Друскина, Липавского и какое-то время Заболоцкого. ОБЭРИУ публично проявило себя не столько публикациями, сколько театрализованными коллективными акциями, самой громкой из которых осталась их премьера, вечер «Три левых часа», на деле длившихся вечер и ночь (24–25 января 1928 г.), в большом зале ленинградского Дома печати[11], где еще до части поэтической, театральной (постановки пьесы Хармса «Елизавета Бам»), нескончаемого ночного диспута, Заболоцкий выступил с манифестом группы, в основной части написанным им самим.

Генетически обэриутам ближе всего были футуристы, прежде всего Хлебников, общий их кумир, а также Александр Туфанов (1877—1941), объявивший себя «Председателем Земного Шара Зауми», организатор «Ордена Заумников DSO (март 1925), автор системы *семантизации фонем* как основного «материала искусства»[12]. Хармса Туфанов признавал одним из двух своих учеников, составлявших вместе с ним ядро Ордена. Введенский же был больше связан с поэтом-футуристом, драматургом и режиссером Игорем Терентьевым (1892—1937) и через него с классическим футуризмом Алексея Крученых[13]. Введенский работал с Терентьевым в ГИНХУКе (Институт художественной культуры, во главе которого стоял Казимир Малевич), в отделе фонологии, где они разрабатывали заумные «ряды слов», поставляя их в соответствие с той или иной живописной вещью (что и доносилось до художников Института). Впрочем, и Хармс *туфановского* периода, когда он именовал себя в духе наставника «Председателем Взирь-Зауми» (таковым он объявил себя осенью 1925 г. при приеме в Союз Поэтов), со вниманием и интересом относился к теориям и творчеству Крученых, вполне разделяя его главный тезис: «Новая словесная форма создает новое содержание», иначе говоря, измененная фонетика слов *за-умно* творит новую смысловую реальность.

Познакомившись летом 1925 г. на одном из поэтических вечеров круга «заумников», Хармс и Введенский объявляют себя через год особой школой «чинарей» (при этом Хармс именовал себя «чинарем взиральником», а Введенский «чинарем авто-ритетом бессмыслицы»). Сам этот неологизм «чинарь», «чинари» придумал Введенский, еще в 1922 г. запечатлевший им узкий дружеский круг, куда поначалу входили лишь он сам и два его бывших соученика по знаменитой Петербургской гимназии Л. Лентовского (затем 10 трудовой школы) — Яков Друскин и Леонид Липавский. Чуть позднее этот союз расширился за счет поэтов — Хармса, Олейникова, на какое-то время Заболоцкого и супруги Липавского Тамары, бывшей до того гражданской женой Введенского. По мнению Друскина, загадочное слово «чинарь», подвергавшееся различным толкованиям, происходит от слова «чин» в смысле «духовного ранга». Более того, он считал ОБЭРИУ организацией *экзотерической*, выявлявшей себя вовне, а чинарей — *эзотерической*, таившей в себе, в своих текстах и разговорах сокровенное ядро убеждений и творческой практики ее участников.

До возникновения собственно группы «ОБЭРИУ» чинари Хармс и Введенский (прежде всего первый, отличавшийся особым организационным темпераментом) все пытались по-новому, более эффективно, построить ряды «левых» — и не только поэтов, но и художников, музыкантов, людей театра. Но свой круг был, увы, не столь широк и имена в нем не самые громкие, так что и объявленный «Левый Фланг», и «Академия левых классиков», и театр «Радикс», организованный в 1926 г. для постановки авангардно-синтетических вещей, где соединялись бы драматический текст и живопись, цирк и танец, быстро сворачивались, оставаясь на стадии планов, неосуществленных публикаций, отдельных вечеров. Так, пьеса «Моя мама вся в часах», слепленная из произведений Хармса и Введенского,

осенью 1926 г. репетировалась театром «Радикс» в одном из залов ГИНХУК'а, но так и не была поставлена за приблизившимся закрытием самого института. Но эта энтузиасмическая *авантюра* не прошла зря: именно здесь и тогда собираются основные силы будущих обэриутов (Заболоцкий, Бахтерев, Вагинов, Левин), происходит сближение с Малевичем[14].

Надо отметить, что еще до формального создания группы ОБЭРИУ Заболоцкий стоит к чинарям несколько особняком: внутреннее принципиальное несогласие по существу объявилось сразу же, смягчаясь поначалу общей симпатией, молодой дружбой, моральным комфортом *своей* компании, да и искренним, часто восторженным интересом к творчеству друг друга. Еще 20 сентября 1926 г. он пишет «Мои возражения А.И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо». В нем он упрекает поэтического собрата в том, что его *бессмыслица*, т. е. необычная, алогичная связь слов, за которой стоит «необычайное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того — необычайных действий», являясь «линией метафоры», выступает по существу как «самоценная категория». При этом «анемичное лицо» его поэзии созидается не только «однообразной интонацией», но прежде всего — отрицанием «композиционного стержня», «сюжетной основы или хотя бы тематического единства». Возникает как результат лишь «мозаичная лепка оматериализованных метафорических единиц»: «На вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка», «странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров»[15]. Достаточно прочесть стихи, с которыми Введенский выступал на знаменитом январском 1928 г. вечере-презентации ОБЭРИУ, чтобы увидеть, насколько Заболоцкий был точен в своем диагнозе:

верьте верьте
ватошной смерти
верьте папским парусам
дни и ночи
холод пастбищ
голос шашек
птичий срам
ходит в гости тьма коленей
летний штык тягучий ад
гром гляди каспийский пашет
хоры резвые
посмешищ
небо грозное кидает
взоры птичьи на Кронштадт
(«Начало поэмы», 1926)

Да и манифест обэриутов, как уже отмечалось, написанный в двух основных частях «Общественное лицо обэриу» и «Поэзия обэриутов» Заболоцким, мало соотносился с подобными творческими плодами и скорее имел отношение к самому автору, выражая его тогдашние установки и

поэтические идеалы: как раз решительное отбрасывание зауми, *реальность* и *конкретность* видения, взгляд на предмет «голыми глазами», стремление увидеть его «очищенным от литературной и обиходной шелухи», от «ветхой литературной позолоты», расширить и углубить смысл этого предмета через «столкновение словесных смыслов», и все это — «с точностью механики». Речь шла о «методе конкретного материалистического ощущения вещи и явления» — и в его духе Заболоцкий среди прочих характеристик аттестовал именно себя: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. <...> Предмет не дробится, а наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупываемую руку зрителя». И заметьте, сколь полярно — при всем приличествующем манифесту апологетическом тоне — он тут же определяет поэзию Введенского: тот «разбрасывает предмет на части, <...> разбрасывает действие на куски, <...> получается видимость бессмыслицы...». Кстати, характеризуя Хармса, причем главным образом как драматурга, Заболоцкий находит у него «широкий размах обэриутского мироощущения»[16].

Вечер «Три левых часа», прошедший в балаганно-*заумной* традиции «Радикса», стал и явлением на свет группы «ОБЭРИУ», и скандальной ее апофеозой. Атмосфера вечера, где царила, по впечатлению рецензента, «жуткая заумь, отзывающаяся белибердой», передавалась им так: «Вчера в “Доме печати” происходило нечто непечатное. Насколько развязны были Обериуты <...> настолько фривольна была и публика. Свист, шипенье, выкрики, вольные обмены мнений с выступающими»[17]. До весны 1930 г. деятельность обэриутов заключалась собственно в организации подобных поэтических, театрализованных вечеров в любых доступных местах, будь то театр или клуб, а то и воинская часть (где служил Заболоцкий) и даже тюрьма... Тем временем образовалась спасительная ниша детской литературы, где с 1928 г. в журналах «Еж», позднее «Чиж» (созданных и редактировавшихся Николаем Олейниковым), а также в Госиздате обэриуты начали печатать свои стихи и рассказы для детей. Что касается *взрослых* стихов, то кроме двух-трех появлений имен Хармса и Введенского в коллективных сборниках, звучали они лишь на вечерах да в узком кругу друзей.

Роковым преткновением для обэриутов стало их выступление весной 1930 г. в студенческом общежитии Ленинградского университета (как же — прорвались к массовой молодежной аудитории!), по поводу которого газета «Смена» в статье Л. Нильвича, уничтожающе озаглавленной «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)», сделала актуально-политические, уже вполне жизнеопасные для поэтов выводы из их «заумного словоблудия»: «Обериуты далеки от строительства. Они ненавидят борьбу, которую ведет пролетариат. Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага, — так заявило пролетарское студенчество»[18]. Еще пара печатных откликов того же пошиба на это злосчастное выступление обэриутов — и через полтора года уже Николай Асеев 16 де-

кабря 1931 г. в установочной речи на дискуссии по поэзии в Союзе писателей, позднее появившейся в печати под заголовком «Сегодняшний день советской поэзии», официально изрекает вердикт: «поэтическая практика» обэриутов «далека от проблем соц-строительства»[19]. А примерно за неделю до этого были задержаны и Хармс, и Введенский (последнего вообще сняли с поезда), и Бахтерев, и Туфанов... Всем им было предъявлено обвинение как организаторам и «участникам антисоветской нелегальной группировки литераторов», распространявших свои враждебные советской власти убеждения, в том числе монархические, и вредные нелегальные сочинения, в которых заумь выступала ширмой антисоветской агитации, а печатавшиеся произведения для детей злостно противодействовали советскому воспитанию юного поколения. Впрочем, во всем этом с дотошно-комическим, сказово-бюрократическим педантизмом признаются сами подследственные в своих довольно пространных показаниях с финальными обещаниями «перестроиться» и исправиться, смотрящимися сейчас как образцовые абсурдистские сочинения[20]. Возможно, именно эта «послушная» игра привела к тому, что первоначальный приговор на несколько лет лагерей был для всех заменен непродолжительной ссылкой. Хармс и Введенский отбывали ее в Курске, где они жили вместе около пяти месяцев вторую половину 1932 г., а затем оба с некоторым разрывом, Хармс — первый, Введенский — чуть позже, в январе 1933 г. — вернулись в Ленинград.

Собственно «ОБЭРИУ», как публично действовавшая группа, закончилась еще с арестом ее участников, но все тот же круг вновь воссоединенных поэтов продолжил свое существование в домашнем *подполье* «чинарей»: «...встречались мы регулярно — три-пять раз в месяц — большей частью у Липавских, либо у меня, — вспоминал позднее Друскин. — <...> Общие встречи не исключали и общений вдвоем, втроем, которые происходили и у Введенского, Хармса или Олейникова»[21]. Здесь в дружеском общении, в чтении новых стихов, в совместном думании, в философских беседах, исключавших спор как форму неприемлемого, разделяющего авторитаризма мнений, углублялись общие темы и мотивы их творчества, вырабатывалась своя излюбленная система ключевых понятий, слов и образов. Чинарское содружество разметала сама жизнь, круто пошедшая эпоха: Введенский, женившись на харьковчанке Г.Б. Викторовой, в 1936 г. уехал к ней, редко посещая Ленинград, в июле 1937 г. арестовали и через четыре с половиной месяца расстреляли Николая Олейникова, «вредителя на литературном фронте», «участника контрреволюционной троцкистской организации», связанной с японской разведкой и проводившей (как буквально убийственно инкриминировали поэту в итоге) «шпионаж в пользу Японии» (как же, член коммунистической партии, видный деятель детской литературы! — тут спрос и расплата были радикальные!). В марте 1938 г. был арестован и сослан в лагеря Дальнего Востока Заболоцкий, еще в начале 1930-х гг. не раз участвовавший в разговорах чинарей. А в самом начале войны в частях ПВО погиб Липавский, арестованы и Хармс, и Введенский, и оба вскоре скончались: Хармс в тюремной психушке блокадного Ленинграда, насильно депортированный из Харькова Введенский — по дороге в Казань. Из

дружеского сообщества поэтов и мыслителей в живых остался один Яков Друскин, сумевший сохранить рукописи поэтов, оставивший заметки о них, а также собственное философское наследие, философские дневники, во многом располагающиеся в поле идей и проблем «чинарей»[23].

Именно Друскин наиболее глубоко определил суть духовной и творческой *авантюры* обэриутов-чинарей, чье своеобразие отчетливо выявилось к началу 1930-х гг., после реальных жизненных потрясений: речь идет об особой экзистенциальной метафизике смерти и «бессмыслицы», нашедшей свою оригинальную, гротескно-абсурдистскую поэтику выражения, по-новому преломившую и более ранний их авангардистский опыт, в том числе и зауми. «Стихи Введенского и Хармса не имеют ничего общего ни с "литературой подсознания", ни с сюрреализмом; не было никакой "игры с бессмыслицей". Бессмыслица, или, как писал Введенский в 1931 г., "звезда бессмыслицы", была приемом познания жизни, то есть гносеологически-поэтическим приемом.

Введенского интересовала бессмыслица с начала 1920-х годов. Еще тогда он говорил: «...меня интересуют три темы — время, смерть, Бог. Относительно времени до сих пор ни философы, ни физики не могли дать удовлетворительной теории. В теории относительности и в микрофизике возникают неразрешимые парадоксы, то есть бессмыслицы. Биологически смерть понятна, но смерть разумного существа непонятна и бессмысленна. <...> Что касается до третьей темы — Бог, то непонятность ее для человеческого разума ясна. Все это сверхразумные бессмыслицы»[24]. *Алогизм*, *арациональность* зрелых Хармса и Введенского таким образом определяется Друскиным самими предельными темами их творчества, «сверхразумными бессмыслицами» самих онтологических условий человеческого существования. К этому надо добавить и тот густой социальный абсурд эпохи, который особенно болезненно ощущал Хармс, фокусируя его в свои гротескно-жестокие, спокойно-ужасные *случаи*.

Многие из стихотворений Хармса 1925—1928 гг. сочиняются в русле уроков Туфанова, настаивавшего на «формально-звуковой стороне» стихотворения («дриб жриб бобу / ждинь джень баба / жлесь злясь — здорово — раздай мама! / Вот тебе шишелю! финть фанть фуньть / накося кишелю! / фунть фаньть финьть» — «Сек», 1925), укладываются в традицию классической зауми Крученых, его «Сдвигологии русского стиха» («Установка на звук — сдвиг смысла»[25]) — заумный смысл предполагаемо высекается из звукоподражательных словесных изобретений:

гахи глели на меня
сынды плавали во мне
где ты мама, мама Няма
мама дома мамамед!
<...>
стяга строже. Но пока
звитень зветен соловей
сао соо сио се

коги доги до ноги
Накел тыкал мыкал выкал
мама Няма помоги!
(«Мама НЯМА аманя», 1928?)

Вместе с тем исследователь Хармса отмечает, что его поэтика «гораздо ближе ко взглядам Хлебникова, чем Туфанова и Крученых; так, у Хлебникова заумь всегда включена в определенный контекст, делающий доступным ее содержание, заумь же Туфанова и Крученых самодостаточна и не связана с объективным миром»[26]. Хармс нередко меняет две-три фонемы в слове, не допуская его полного — до неразличимости — распада, стремясь тем самым «создать новую словесную оболочку для предметов, доселе существовавших в виде потенциальности»[27] (яркий пример тут его поэма «Месть», 1930, блестящая «макароника» вполне внятного *абсурда* и «хлебниковской» *зауми*, звучащая в речах ее феерических персонажей: писателей, апостолов, бога, фауста и маргариты).

Если в раннем творчестве Хармса *абсурд* еще не вылупился из зауми (постепенно под влиянием Введенского уступающей место «семантическому экспериментированию»[28]), из авангардной «битвы со смыслами», куцыми смыслами логического, «научного» мышления и склерозированного языка, то он там уже растворен, придавая с самого начала особый мрачно-гиньольный оттенок впечатлению от его вещей. Чего стоят рассыпанные там-сям разнообразные, закономерные и случайные, картины смертей и трупы персонажей:

Но виден мне конец героя
глаза распухшие от крови
могилу с именем попа
и звон копающих лопат.
(«Конец героя», 1926)

Он был уже немного скучный
так неожиданно умерев.
<...>
кличет по ветру невеста
ей тоже умереть пора.
<...>
Он был убит и уничтожен
потом в железный ящик вложен
и как-то утречком весной
был похоронен под сосной.
(«Казачья смерть», 1926)

Младенец Петя, не доев каши, сгорает, уходя клубами в небо («Пожар», 1927): некое, условно говоря, лирическое «я» гибнет в воде («Вот мост. Внизу вода. / БУХ. / Это я в воду полетел. / Вода фигурами сложилась / Таков был мой удел» — «Падение с моста», 1928); дама падает в

болото с разбившегося самолета, что ж — «Летание без крыл жестокая забава», ведя за собой целую абсурдную серию смертей: «Холодеют наши мордочки, / биение — ушло. / Лежим. Открыли форточки / и дышим тяжело. / Сторожа идут стучат. / Девьи думы налегке. / Бабы кушают внучат» — «Авиация превращений», 1927)... А вот и, казалось бы, нечто (по названию хотя бы) авангардно-воздымающее: «Полет в небеса» (1929)! Но какой это иронически-гротескный полет: Вася взлетел на воздух от разорвавшегося в кузнице пороха! «Где мой Вася дорогой?» — рыдает мать и все хором отвечают ей: «Он застрял на небесах».

А уж что говорить о разливе смертных и гробовых мотивов в поэзии и прозе Хармса 1930-х гг.! И абсурдный их колорит созидается как полным отсутствием *нормальных* реакций на такие прискорбные события, так и их нескончаемо-нелепой мультипликацией: они идут пошлыми, жутковатыми сериями, где люди внезапно и пачками кувыркаются в смерть как предназначенные для этого балаганно-смешные марионетки:

Через Петрова с криком скачут
И в двери страшный гроб несут.
И в гроб закупорив Петрова,
Уходят с криками: «готово».
(«Вариации», 1936)

Мужик и баба громко стонут,
Под пароходом люди тонут...
(«Прогулочка», 1935–1937)

И тут слово какое-то не досказав
Умер он пальцем в окно показав
<...>
Дворник раздумывая о превратностях человеческого положения
Заворачивал тело покойника в таблицу умножения.
Варвара Михайловна шарила в покойнецком комоде
не столько для себя, сколько для своего сына Володи.
Жилец, написавший в уборной: «пол не марать»,
вытягивал из-под покойника железную кровать.

вынесли покойника завернутого в бумагу
положили покойника на гробовую колымагу

подъехал к дому гробовой шарабан
Забил в сердцах тревогу гробовой барабан
(«Жил был в доме тридцать три единицы...», 1933)

Прозаический текст «Случаи» (1936), одноименный циклу миниатюр, печатающихся ныне по рукописной беловой тетради 1939 г., — одна из матриц, по которой — с различными вариациями — оттискивается ряд вещей этой серии: «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер.

А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду...»

Представленные здесь и в массе других вещей Хармса вереницы случайных, нелепых смертей (с лейтмотивными «вдруг» и «скоропостижно»), дающих единственную примету и черту существования его «персонажей», по своему, буффонно-гротескно передают вполне серьезное экзистенциальное видение: абсурд смертного бытия, когда сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни, коллапсирующей в точку кончины, за которой провал в ничто, в бесконечность небытия — промежуток земной жизни между двух глыб ничто и хаоса, до рождения и после смерти, воистину превращается в quantité négligeable (величину, которой можно пренебречь).

Даже такое сугубо горестное событие как кончина не какого-нибудь массового, анонимного человечка, а известного, большого художника, одного из кумиров молодого Хармса переживается поэтом по существу в том же ключе. Да, слог вполне серьезный и даже библейски-одический, но сламывается он «заумными» «трр» да «пе», да «Агалтон», в которых вся «суета сует и всяческая суета», вся тщета жизни и свершения в смертном мире:

Что ты человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха жизнь твоя и желание твое — жирная снедь
Не блестит солнце спасения твоего.
<...>
Ей, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое трр.
Ей, Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей пе.
<...>
«Вот штука-то», — говоришь ты, и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего;
Исчезает память твоя и желание твое трр.
(«На смерть Казимира Малевича», 1935)

Недаром возникает и навязчивый мотив иллюзорности, какой-то фантомальности и окружающего мира, и человека в нем. У смерти много ликов уже внутри самой жизни: болезнь, случай, физическое умаление, возрастной ущерб, умирание чувств, агрессия тех или иных смертоносных сил — от микробов до врагов... Оттого уже первые философы, дошедшие до нашего знания, утверждали ставшую позднее банально-расхожей истину: жизнь есть смерть, жизнь есть сон — в самое ткань нынешней природно-смертной жизни неразрывно заткана смертная нить, бытие нерасторжимо обнялось с небытием, зияет прорехами небытия. Обэриуты-чинари, как мы знаем, упирались в эти вечные темы, являя их в своей поэзии в особой шутейно-иронической или гротесково-абсурдистской поэтике:

Шел Петров однажды в лес.
Шел и шел и вдруг исчез.
Ну и ну сказал Бергсон
Сон ли это? Нет, не сон.
Посмотрел и видит ров
А во рву сидит Петров.
И Бергсон туда полез
Лез и лез и вдруг исчез.
Удивляется Петров:
Я должно быть не здоров
Видел я исчез Бергсон.
Сон ли это? Нет, не сон.

(Д. Хармс. «Шел Петров однажды в лес...», 1936–1937)

В тексте «О явлениях и существованиях № 2» (1934) автор последовательно отрицает реальность сначала заднего, потом переднего плана, на котором некий Николай Иванович Серпухов сначала с наслаждением нюхает, а потом и выпивает из горла целую бутылку водки, затем реальность существования сначала того «внутри», куда ушла горячительная жидкость, затем и самого Серпухова: «Ведь мы сказали, что как внутри, так и снаружи Николая Ивановича ничего не существует. А раз ни внутри ни снаружи ничего не существует, то значит и бутылки не существует. <...> Но <...> является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, все же существует? А может и не существует». Такая же абсурдистски нагнетенная негация всего и вся в мире и самого мира в миниатюре-*близнеце* «О явлениях и существованиях № 1», родившейся в один день с № 2: «У нас в доме живет Николай Иванович Ступин, у него теория, что все дым. А по-моему не все дым. Может и дыма-то никакого нет. Ничего, может быть, нет».

На это же впечатление миражности жизни, ее временных, случайных насельников работает и широко эксплуатируемый Хармсом *абсурдный* прием аккумуляции на небольшом пространстве рассказа множества ничего не значащих имен (обычно фамилий, часто курьезных), висящих бирочками на мелькающих персонажах, причем эти бирочки часто путаются и заменяются другими. А тех немногих *избранных*, кого история и культура таки выделила из сонма бесследно пропадающих, запечатлела уникальным именем и вечной судьбой, Хармс недаром, если и вспоминает, то для того, чтобы с особенным удовольствием погрузить в такие же гротескные анекдотические случаи, как и своих никчемных рядовых, мелькающих на миг персонажей: «Иван Иванович Сусанин (то самое историческое лицо, которое положило свою жизнь за царя и впоследствии было воспето оперой Глинки)» мучается дикой кишечной коликой с соответствующими последствиями после съеденного в харчевне антрекота вместе «с куском своей бороды», терпит удары по уху и скрывается, «извиваясь по земле как червь» («Исторический эпизод», 1939); Пушкин кидается всеми попадающимися под руку камнями, бесконечно падает со стула... («Анекдоты из жизни Пушкина») или на сцене (надо думать, русской словесности) все букваль-

но спотыкается о Гоголя и падает, а тот о Пушкина и тоже падает — «Пушкин и Гоголь» (ироническая материализация метафоры двух самых великих, оспаривающих в мнении потомства пальму национально-культурного первенства)... А вот стихотворение «СОН двух черномазых Дам» (1936), в котором дамы то ли спят, то ли нет, то ли все же спят и видят сон, как в дверь входит управдом со второй частью «Войны и мира» Толстого.

А впрочем нет, совсем не то
Вошел Толстой и снял пальто
Калоши снял и сапоги

И крикнул: Ванька помоги!
Тогда Иван схватил топор
И трах Толстого по башке.
Толстой упал. Какой позор!
И вся литература русская в ночном горшке.

В мире Хармса исчезло настоящее имя, отличающее личность, — оно обессмысливается, как и стоящий за ним человек и его жизнь: их прямо у нас на глазах бесследно и беспамятно слизывает волна времени — разумеется, у Хармса нет никаких таких «красивых» волн, а есть какой-нибудь смертельный удар по башке или в пах («Машкин убил Кошкина») или еще что-нибудь столь же неэстетичное: скажем, убили огурцом или пивной кружкой, или голову оторвали, или сам из окна вывалился, в печке сгорел...

Особенно безжалостно Хармс готов отправить в смерть то страшное существо («старуху»), на котором с полной очевидностью проступают все надругательства времени:

Старуха, где твой черный волос,
Твой гибкий стан и легкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?
Теперь тебе весь мир несносен,
противен ход годов и дней.
Беги, старуха, в рощу сосен
и в землю лбом ложись и тлей.

(«Старуха», 1933)

В стихах и прозе Хармса старуха как живописно-отталкивающий образ почти ходячей смерти — постоянная, *навязчивая* жительница, правда в любой момент готовая рассыпаться, разбиться, *околеть*, явить собой отталкивающую *падаль*. В миниатюре «Вываливающиеся старухи» (1936—1937) из цикла «Случаи»: «Одна старуха, от чрезмерного любопытства, вывалилась из окна, упала и разбилась». И за ней пошли одна за другой вываливаться из окон старухи и лететь вниз. Что это — балаганное умножение глупого

случая или демонстрация неустранимой железной закономерности? Ясно, что в такой зло-шутейной, абсурдной картинке эта закономерность нагляднее — где уследишь жалкое успение приспевших старух по каморкам и продавленным койкам? И вот уже зрителю-рассказчику, «когда вывалилась шестая старуха», надоело быть свидетелем, в сущности, рядовой вещи и отправился он поглазеть на нечто действительно редкое: «на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».

Или картина, какая-то гротескно-кубистическая, про то, как буквально на глазах оскорбительно-абсурдно рассыпался старичок под внезапным натиском «коварной смерти»: из носа вывалился шарик, из глаза — палочка, изо рта — квадратик, внутри его «что-то хрустнуло и он, как мягкая плюшевая шуба, повалился на землю», наконец «из прорешки выскочил длинненький прутик и на самом конце этого прутика сидела тоненькая птичка» (надо думать, его жалкая бедная душа), тут уж зашлись челюсти одна за другую, последний слабый звук икоты и залившая глаза *неподвижная муть* («Смерть старичка», 1935–1935).

А вот некая старуха в одноименной повести Хармса (1939) заявляется в комнату автора, чтобы свалиться там жутким трупом, к тому же вдруг начинающим проявлять остаточные признаки жизни: менять положение, ползать по полу... Совсем ли дикий это *случай*, принесший массу неприятнейших переживаний хозяину комнаты, или в чем-то более чем здесь уместный *материализовавшийся* главный пунктик авторского видения мира? Кстати, незадолго до ее явления автор почему-то думает о ней, о недавней с ней встрече: «Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки». Рассказчику приятно, что время жизни старухи уже фактически остановилось (она тут же это продемонстрирует, явившись к нему умирать); образ часов, идущих или остановившихся, или останавливаемых, именно в смысле *жизни-смерти* — один из постоянных в творчестве Хармса, как, впрочем, и других обэриутов.

В поэме Введенского «Кругом возможно Бог» разворачивается один из мотивов уничтожения времени — алогически-инфантильный, напоминающий дадаистско-сюрреалистическую поэтику: «Я буду часы отравлять, / Примите часы с ложки лекарство, / Иное сейчас наступает царство». Заболоцкий, слегка пародируя излюбленные темы своих товарищей по ОБЭРИУ, пишет большое стихотворение «Время» (1933), где четверо охотников-«философов» поют свою излюбленную «песенку о времени» («Плачем мы, созвездий дети, / Тянем руки к Андромеде / И уходим навсегда...») и горестно разъярившись на течение времени, уносящее их, решают «истребить часы», «творенье адских мук», что и совершает один из них, расстреливая массивные настенные часы прямо «в середину циферблата». «И все растенья припадают / К стеклу, похожему на клей, / И с удивленьем наблюдают / Могилу разума людей» — тут *безумие*: разве, уничтожив механический инструмент, придуманный для условного отсчета времени, можно отменить

его само? Это все равно, что, устранив все гроба и кладбища, надеяться лишить смерть ее жала.

А что это за хармсовские часы с *отвратительными* гастрономическими стрелками, будто приглашающими законно заполнить время жизни и отсчитывать его регулярно поглощаемой едой? Того, кто в мире Хармса попадается на такие *часы*, такую *жизнь* (а это, по существу, все), ох как любит писатель наказать соответствующей, гнусно-смешной смертью (так тебе и надо!). Один человек ел и ел котлеты под наговоры жены, «что в котлетах мало свинины», ел и ел, до «смертельной тяжести» в желудке:

> Тогда, отодвинув коварную пищу, он задрожал и заплакал;
> В кармане его золотые часы перестали тикать;
> Волосы вдруг у него посветлели, взор прояснился;
> Уши его упали на пол, как осенью падают с тополя желтые листья;
> И он скоропостижно умер.
>
> («Страшная смерть», 1935)

И это не единичный случай: и в прозе нет-нет да и мелькнет в сериях кончин какой-нибудь Орлов, который «объелся толченым горохом и умер»... (Мотив смерти от еды встречается и у Введенского: «вот как-то скушав много меду / она легла на край тахты / <...> мне плохо, плохо <...> / икнула тихо. Вышла пена / и стала твердой как полено» — «Всё», 1929.)

В такой, казалось бы, мелкой детали видна вся колоссальная разница двух возрастов русского авангарда: Хлебников всерьез мечтает о новом бескровном питании человека, выводящем его в высшую природу («съедобной глине» или «сладком дыме», «превосходном съедобном дыме» — «Утес из будущего», 1921—1922), его поклонник через десять лет упирается в абсурдированный новый быт, в месиво ничтожных человечков, одержимых инстинктами насыщения и похоти, взаимной злобой, жаждой убийства... (последнее — скорее всего за невозможностью в полной мере удовлетворять первые): «Жили-были четыре любителя гарема. Они считали, что приятно иметь зараз по восьми женщин. Они собирались по вечерам и рассуждали о гаремной жизни. Они пили вино; они напивались пьяными; они валились под стол; они блевали. Было противно смотреть на них. Они кусали друг друга за ноги. Они называли друг друга нехорошими словами. Они ползали на животах своих» («Пять неоконченных повествований». Из тетради «Гармониус», 1937).

Сколько у Хармса таких картин, как в его одностраничной «симфонии» «Начало хорошего летнего дня» (1939), где уже с рассветом разверзается каскад взаимных членовредительств, издевательств и разной другой гнусности. Человека, измученного четырьмя ночами почти непрерывного сна-кошмара, где ему все являются в разных комбинациях *он сам, милиционер* и *кусты*, санитарная комиссия, обходящая дома, нашла «антисанитарным и никуда не годным», приказав жакту выкинуть вон из квартиры — «Калугина сложили пополам и выкинули его как сор» («Сон», 1936). А вот

и замечательная, чуть ли не абсурдная формула эпохи — «Суд Линча». Толпа слушает речь Петрова о том, что на месте общественного сада собираются построить американский небоскреб, и, похоже, согласна с ним. «Петров записывает что-то у себя в записной книжечке». Является бдительный гражданин среднего роста с вопросом, что это он там записывает. «Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом. Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, — расходится».

Людей, превратившихся в *тела*, влечет импульс к *насилию*, и эти тела находятся в постоянном чисто физическом *столкновении* — вот обобщенный «сюжетный» рисунок абсурдистских миниатюр Хармса, скелет его поэтики жестокого анекдота.

Баня, это отвратительное место
В бане человек ходит голым.
<...>
В бане пахнет мочой.
Веники бьют ноздреватую кожу.
Шайка с мыльной водой,
предмет общей зависти.
Голые люди дерутся ногами
стараясь пяткой ударить соседа по челюсти...
(«Баня», 1934)

Недаром временами стихи и прозаические тексты Хармса смотрятся абсурдно усугубленным концентратом мира Зощенко. Во всех, не исключая и автора, поселился такой предельный, неизбывный скрежет нервов и зубов («Больше нет в душе моей добродетели»), что разряжается он в одном — неудержимом желании зла другим, да покруче («Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде. Так приятно бить по морде человека!»; «так бы и шлепнул тебя по подрыльнику!»), переходящем в дело: плещут «кипятком гостю в морду», рвут пасти, дубасят чем попало, бьют ногами под живот, вредят члены и отрывают их, с удовольствием уничтожая друг друга. Черный садический юмор эпохи: доктор стамеской разворачивает и клещами вырывает челюсти у воющей, обливающейся кровью старухи Звякиной, а остальные старухи с любопытством и удовлетворением наблюдают за буквально убийственным результатом его работы («Рыцари», 1940).

Злоба и *отвращение* — доминантные чувства самого рассказчика, отвращение от идиотизма быта и времени, от так называемого ближнего, от жизни вообще, и особенно от тех фигур, что символизируют ее начало и конец, близость к *задней* и *передней*, говоря словами Владимира Набокова, вечности, или скорее к *ничто*: к старухам (старикам) и детям[29]. Зарабаты-

вавший на жизнь стихами для детей, Хармс неистощим в декларациях своей ненависти к ним и сладостном выдумывании им всяческих казней. «О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью» («Меня называют капуцином», 1938). В той же повести «Старуха» «безумная злость», «дикая злоба» автора, пожалуй, еще сильнее и изобретательнее по отношению не столько к старухе, сколько к мальчишкам на дворе: «Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. <...> Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. <...> Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают». Характерен этот мечтаемый *столбняк* — обездвижить детей, остановить их рост, течение времени, особенно наглядно объективирующееся в *ребенке*, его постепенном созревании и, наконец, неуклонном превращении в *старика*, т. е. как бы уничтожить на корню (с корня, с начала, с отправной точки) дурную бесконечность природной жизни, дав тем самым согласие на прекращение существования человеческого рода в целом, согласие на полный нуль, ничто. Таков нигилистически-абсурдный предел отвращения к столь ничтожной, смертной жизни — до отказа от жизни вообще.

С поразительной *черной* экспрессией такое экзистенциальное переживание, если хотите, онтологический выбор выражены в отрывке 1939 г., начинающемся так: «Я поднял пыль. Дети бежали за мной и рвали на себе одежду. Старики и старухи падали с крыш» (замечательное стяжение мотива погони времени — детей — за автором на густом фоне господства смерти — *падающие* старики). «Я несся вперед! Грязные, рахитичные дети, похожие на грибы поганки, путались под моими ногами. Мне было трудно бежать. Я поминутно спотыкался и раз даже чуть не упал в мягкую кашу из барахтающихся на земле стариков и старух. Я прыгнул, оборвал нескольким поганкам головы и наступил на живот худой старухи, которая при этом громко хрустнула и тихо произнесла: “замучили”. Я не оглядываясь побежал дальше», и наконец на пути — баня: «Я не раздеваясь пробежал сквозь предбанник, потом, мимо кранов, шаек и нар, прямо к полку. Горячее, белое облако окружило меня. Я слышу слабый, но настойчивый звон. Я кажется лежу.

— И вот тут-то могучий отдых остановил мое сердце». Этими *могучими* желанными, отдохновенными объятьями небытия и завершается видение.

Искус полного, окончательного небытия, да что там искус, горячее прошение и алкание его для себя лично, выразилось в молитве Хармса, занесенной в его дневник 23 октября 1937 г. (6 час. 40 мин. вечера): «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к Тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков»[30]. Какая жуткая молитва, концентрат черной, отрицательной энергии отчаяния, — с такой можно обращаться разве что только к антагонисту Творца! Это, ко-

нечно, крайний предел, в который уперся Хармс к 1937 году, когда его почти не печатают даже как детского писателя (одна публикация за год в «Чиже»[31]) и когда в его дневниках пестрит: «мы голодаем», «мы погибли», «наше положение стало еще много хуже», «надежд у меня никаких», «Я ничего не могу делать. Я не хочу жить», «Железные руки тянут меня в яму» рядом с «Боже, пошли нам поскорее смерть».

Молитвы к Богу не раз и до того встречались в стихах и прозаических тетрадях Хармса, но то были просьбы послать ему надежду, избавить от лени, дать творческий импульс, напоить энергией и работоспособностью, явить чудо... Можно говорить даже об особом жанре молитв у Хармса, пронизанных духом и поэтикой библейских псалмов, когда из своего *падшего* душевного состояния — какого-то гнилого тления, серости, скрежета зубовного — он взыскует *света*, *горения*, вдохновения:

Господи пробуди в душе моей пламень Твой
Освети меня Господи солнцем Твоим
Золотистый песок разбросай у ног моих
Чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему
Награди меня Господи Словом Твоим
Чтобы гремело оно восхваляя чертог Твой...
(«Господи пробуди в душе моей пламень Твой», 1935)

Но, увы, надежды если не на чаемую «интенсивную жизнь» (когда в самом себе «все вяло и сонно как сырая солома»), то хотя бы на душевное *спокойствие*, к концу 1930-х гг. уже тщетны. В верлибре, написанном 12 августа 1937 г., возникает главное слово этого времени: *страх*, парализующий *страх*:

Я плавно думать не могу
Мешает страх
Он прорезает мысль мою
Как луч
В минуту по два, по три раза
Он сводит судорогой мое сознание
Я ничего теперь не делаю
И только мучаюсь душой

Вообще настоящую, чистую, вдумчивую *внутреннюю* ноту, пронзительное экзистенциальное переживание мы найдем главным образом в записях Хармса для себя, в его дневниках. Вот запись от 26 мая 1938 г., изложенная по четким шести пунктам: «1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. <...> 4. Все земное свидетельствует о смерти. 5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. 6. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным»[32]. А в 1939 г. Хармс пишет в дневнике: «Интересно только

чудо, как нарушение физической структуры мира»[33]. В стихах эта мысль о возможном «чудесном» преображении мира, о бессмертии облекается в иронические, инфантильные строки с проклятиями науке, далекой от утоления самых заветных запросов и чаяний человека:

Мы же дедов наших внуки
Сильно двинулись вперед
Верим только лишь науке,
А наука, всегда почти, врет.

Врет проклятая наука,
Что бессмертья людям нет.
Врет! И в том моя порука,
Что науке скоро капут.

Потому что нет науки,
А бессмертье людям есть,
Я видал такие знаки
Я слыхал такую весть.
Очень скучно было б миру,
Человеку и душе
Если б жил и бух в могилу!
И вот уже на том свете атташе.
(«Деды жили, деды знали...», 1937)

Дневники Хармса да несколько его последних стихотворений 1937–1938 гг. — единственное *письменное* пространство прямого, философского, личностного самовыражения поэта. Только здесь слетает система масок и мифического саморазыгрывания Хармса (экстравагантный чудак, петербургский денди, таинственно-сумрачный эзотерик, веселый эстрадник, фокусник, танцор, певец, декламатор...), обнажая глубины его серьезно вдумчивой, мучающейся, тонкой, на грани болезни, души. Даже в письмах к друзьям и единомышленникам он, как правило, не сходит с тона и стиля ёрнического розыгрыша, не говоря уже об абсурдистской экстраполяции своего ви́дения в мир *харь* и *рож*, упрощенной эксцентрики стихов и прозы 1930-х годов.

Да, за любимой хармсовской *чушью* стоит личное отчаянное переживание смертной судьбы (конечно, усугубленное столь немилостивой к нему эпохой!), переживание бессмыслицы исчезающего в ничто бытия, но передано оно в его творчестве в остраненной, овнешненной, гротескной форме. Мы наблюдаем вынос, точнее *перенос* этого переживания из себя вовне, на целый марионеточный театр нелепых, ничтожных персонажей, мультиплицирующих одни и те же смертные ситуации, низведенные на уровень смехотворно-жутковатого гиньоля. (Кстати, у Хармса алогичная случайность имеет свою железную логику, в его прозе своя четкая механи-

ка, свои приемы созидания жестокой балаганности, по существу легко предугадываемые и повторимые.) Что это? — может быть, и изживание экзистенциального ужаса, особая *абсурдная* самотерапия, предлагаемая и потенциальному читателю.

В те же 1930-е гг. работавший параллельно и также лишь в стол да дружеские глаза и уши Введенский выражает сходное мироощущение, но в другом, более, условно говоря, *лирическом* и философском повороте. С конца 1920-х — начала 1930-х гг. Заболоцкий уже не мог бы упрекнуть Введенского в «отрицании темы», в отсутствии ее в его творчестве, которое превращается в одну, гениально-абсурдную фантасмагорию, нанизанную на один стержень: всепоглощающее, неподвижно-навязчивое переживание смерти, умирания, разложения, тления, конца мира. «Наконец-то я родился / наконец-то я в миру / наконец я удавился / наконец-то я умру <...> умираем / умираем / за возвышенным сараем / на дворе / или на стуле / на ковре / или от пули / на полу / иль под полом...» («Битва», 1930) и т. д. и т. д. В 1929 г. Введенский посвящает Заболоцкому стихотворение «Всё», мрачно-шуточно разворачивая все ту же тему:

я выхожу из кабака
там мертвый труп везут пока
то труп жены моей родной
вон там за гробовой стеной
я горько плачу страшно злюсь
о гроб главою колочусь
и вынимаю потроха
чтоб показать что в них уха

Поэзия Введенского густо заселяется потенциальными и действительными «клиентами могилы», образами разложения, черным могильным физиологизмом:

человек лежит унылый
он уж больше не жилец
он теперь клиент могилы
и богов загробный жрец
на груди сияет свечка
и едва открыт глазок
из ушей гнилая речка
вяло мочит образок
(«Битва»)

В небольшой поэме «Четыре описания» (1931–1934) четверо покойников З*умир*, К*умир*, Ч*умир* и Т*умир* предаются своего рода «разговорам в царстве мертвых», философствуют о былом земном статусе бытия, высказывая две мысли, встающие друг к другу в некоторое дополняющее противоречие. С одной стороны, отсюда, из посмертия и безвременья, из факта

их аннигиляции на земле (который с ними разделяет, разделяло или разделит все в мире без исключения) прежняя жизнь кажется уже какой-то фикцией: «Существовал ли кто? / Быть может птицы или офицеры, / и то мы в этом не уверены. <...> Что в мире есть? Ничего в мире нет, / все только может быть?» С другой, трудно забыть, насколько их прежний видимый, ощущаемый мир был забит великим множеством существ и вещей («Всего не счесть / что в мире есть»), правда, вот беда, не дано смертному человеку воспринять весь объем и глубину мира, собрать его в осмысленное единство: «Со всех не видим мы сторон / ни пауков и ни ворон <...> Не разглядеть нам мир подробно, / ничтожно все и дробно. / Печаль меня от этого всего берет». Но определяющее все же одно: «Ночь ужасная черна, / жизнь отвратительна, страшна», ибо только что живший неожиданно проваливается из чреды утешительных занятий (эмблема их тут — «Лежит человек / с девой на кровати, / ее обняв. / На столике свеча дымится, / в непостижимое стремится») в черную апокалиптическую воронку-точку смерти, сворачивающую время и выбрасывающую очередную жертву сюда, в посмертное небытие...

Вот и берутся четверо поведать друг другу об этом главном, роковом своем часе, получая при этом в поэме уже новые обобщенные имена, впрочем, корнево связанные с первыми: 1-й, 2-й, 3-й, 4-й *умир*(ающий). И хотя оказывается, что смерть персонажей пришлась на разные эпохи и обстоятельства, подробно описанные в их рассказах (апоплексический удар после спора в гостиной накануне крестьянской реформы, самоубийство от никчемности жизни в эпоху безвременья в 1911 г., смерть от пули в окопе первой мировой и, наконец, в бою гражданской войны), теперь из бесконечности их небытия стерлась до нуля (до пыли, как образно *навел* бы Хармс) вся разница существ, вещей, людей и поколений, вплоть до тех, кто был в начале времен «современниками морей»:

Теперь для нашего сознанья
Нет больше разницы годов.
Пространство стало реже,
и все слова — паук, беседка, человек, —
одни и те же.

Кто дед, кто внук,
кто маргаритка, а кто воин,
мы все исчадия наук
и нами смертный час усвоен.

Как выражается Девушка в другой поэме Введенского «Кругом возможно Бог»: «Мужчина пахнущий могилою, / уж не барон, не генерал / ни князь, ни граф, ни комиссар, / ни Красной армии боец...» — смерть *совлекает* все социальные и исторические одежды, *разоблачает* всех и каждого до одной участи, одного состояния.

В стихотворении «Очевидец и крыса» (1931—1934) поэт встает в горестном недоумении перед все тем же непостижимым фактом смерти, уничтожения личности и развоплощения («Что знаем о смерти мы люди / Ни звери, ни рыбы, ни горы, / ни птицы, ни тучи мы будем...»), что приводит его вновь к утрате чувства реальности себя и мира, расползающихся как гнилая ткань, к абсурдному агностицизму: «мы не верим что мы спим / мы не верим что мы дышим / мы не верим что мы пишем / мы не верим что мы слышим / мы не верим что мы молчим». Поэтический универсум Введенского проницается насквозь и управляется *полем* смерти, ее ожиданием, предвосхищением, свершением. «Хорошо сидеть в саду, / Улыбаясь на звезду, / И подсчитывать в уме / Много ль нас умрет к зиме», — декламирует один из трех собеседников из «Некоторого количества разговоров» (1936—1937). И вот эти трое выходят к главному, единственно важному разговору — *действию* («Я буду над собой действовать»): сидя «на крыше сложа руки, в полном покое» один как бы уже намылил веревку, второй — вынул пистолет, третий готов нырнуть в прорубь реки, и каждый сообщает о своих последних ощущениях разнообразного самоубийцы («Я задыхаюсь <...> Я все потерял... Я захлебываюсь»). Наконец, все умершие или в воображении *идущие в смерть* гребут «в далекую Лету»... «На смерть на смерть держи равненье / певец и всадник бедный» — писал Введенский в «Элегии» (1940), действительно, накануне своей гибели. Конечно, нельзя не учитывать, что жили поэты в историческую полосу умноженной, *усиленной* смертности, карательная секира власти над ними висела постоянно, пока таки не опустилась на их шеи. Произошло то, о чем сказано у Введенского: «Нам больше думать нечем» с ремаркой: «У него отваливается голова» («Очевидец и крыса»).

В последнем, что написал Введенский, в пьесе «Где. Когда» (1941), которую Друскин определяет как «свидетельское показание» (выражение Липавского) поэта — непосредственно перед лицом надвигающейся гибели, герой из живого человека, обладающего лишь «условно прочным существованием» (одно из ключевых экзистенциальных понятий чинарей) уже постепенно переходит в статус неживой, *цепенеющей* и *каменеющей* природы, извлекая однако напоследок из своих *человеческих* душевных глубин пронзительную молитву:

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

Итак, переживание смертности и тленности мира имеет у этих поэтов, как уже отмечалось здесь, значение более общее, метафизическое, а не социальное. Введенскому не нравится самый смертный, преходящий статус вещей этого мира:

Мне не нравится что я смертен
<...>
Мне страшно что все приходит в ветхость
и я по сравнению с этим не редкость.
<...>
Червяк ползет за всеми,
он несет однозвучность.
(«Мне жалко что я не зверь...», 1934)

Впрочем, в поэзии обэриутов мы редко встретим такие явные декларации. Они сознательно бегут *прямой речи*, философской, художественной, любая риторика, в том числе лично-экзистенциальная, им чужда. Сама установка на нелепо-гротескное овнешнение, на алогичное, инфантильно-абсурдное или, особенно в начале их творчества, загадочно-заумное, требующее усилия, отгадки, что-что, а напрочь изгоняет риторичность.

То же переживание, что у Введенского, его друг Олейников, примыкавший к обэриутам, участник круга чинарей, передаст в своей оригинально иронической манере, скажем, через карася («Жареная рыбка, / Дорогой карась, / Где ж ваша улыбка / Что была вчерась?»), тут же в духе Заболоцкого, его гротескных образов страдания животных, идущих на пищу людям, развернет такую шутливо-жестокую, *наивную* картинку:

Злые люди взяли
Рыбку из сетей,
На плиту послали
Просто, без затей.

Ножиком вспороли,
Вырвали кишки,
Посолили солью,
Всыпали муки...
(«Карась», 1927)

А уж каким мучениям, каким казням предают отвратительные «палачи» от науки бедного таракана, попавшего в стакан («И тогда к нему толпою / Вивисекторы спешат. / Кто щипцами, кто рукою / Таракана потрошат. / Сто четыре инструмента / Рвут на части пациента. / От увечий и от ран / Помирает таракан»), чтобы в конце концов вышвырнуть его изувеченный трупик во двор, где:

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать[34].
(«Таракан», не позднее 1934)

Это та всеобщая оборотная сторона жизни, которую не заесть никакими ни гастрономическими, ни любовными сластями жизни (о них тоже так много, смешно, бурлескно писал Олейников). В балладе «Чревоугодие» (1932) герой, добившись, наконец, от своей дамы разнообразной «отборной еды» для поддержания своего эротического пыла на должной высоте,

так и умирает в постели, умирает в кошмаре между сном и страшной явью внезапной смерти, вот он уже в могиле, а его, «зарытого, забытого», еще посещает последнее страстное желание, и беззвучный вопль тщетно несется из-под давящих земляных глыб: «Дрожу оттого я, / Что начал я гнить, / Но хочется вдвое / Мне кушать и пить. / Я пищи желаю, / Желаю котлет. / Красивого чаю. / Красивых котлет. / Любви мне не надо, / Не надо страстей, / Хочу лимонаду, / Хочу овощей!»

Еда и половые удовольствия — вот за что цепляется, исступленно держится бедный человечек в абсурдном смертном мире и у Хармса, и у Введенского, и у Олейникова. Но эти приятности навязчиво оборачиваются у них конфузом и концом. Вспомним каверзный, абсурдированно заостренный мотив смерти от еды. То же касается и любовных наслаждений, губительность которых столь иронически восписывал Олейников. А Хармс невольно сардонически явил этот конфуз в собственной жизни и поэзии: его дневниковые признания о собственном полном бессилии включают и вполне сугубое мужское несчастье, сковавшее его в 1930-е годы («Лишен приятных сил»[35]) — и на это же время как раз приходится разлив откровенно сексуальных мотивов в его творчестве. То в «лирических» стихах он со вкусом и знанием дела предается главным образом *обслуживанию* женского либидо, приходится предположить — вынужденно-альтруистически («Жене», «Марине»...). То рисует сальные, гротесково-овнешненные или эротически взбадривающие сценки («Сладострастная торговка», «Гости радостно пируют...», «Почему любовный фибр...», «Сладострастный древоруб»...).

Вернемся однако к олейниковскому «Чревоугодию»; эта версия лермонтовской «Любви мертвеца» (о чем говорил сам поэт) завершается почти лирически-«серьезной», натуралистически-безнадежной концовкой:

Но нет мне ответа —
Скрипит лишь доска,
И в сердце поэта
Вползает тоска.

Но сердце застынет
Увы, навсегда,
И желтая хлынет
Оттуда вода.

И мир повернется
Другой стороной
И в тело вопьется
Червяк гробовой.

Это очень олейниковский перепад разухабисто-ернической, но где-то в глубине вполне серьезной, если не сказать трагически-серьезной, мысли (точнее, прячущей эту серьезность под шутливо-игровым покрывалом) — иначе не повторялся бы в его стихах этот перепад так неуклонно и упорно. В шутливом послании «Генриху Левину по поводу его влюбления в Шу-

рочку Любарскую» (1932), предупреждая приятеля об опасностях плавания в бурном «океане страстей», он обращает его внимание на мир насекомых, разворачивающиеся там любовные драмы, и конкретно на некую блоху «по фамилии Петрова», бешено и несчастно влюбившуюся в неверного и коварного кавалера, так что теперь лишь «под лозунгом “могила” / Догорает жизнь ее». А финал обращения к Генриху Левину, имеющего такой вариант названия — «Надклассовое послание (влюбленному в Шурочку)», разворачивается каскадом картинок той «вековечной давильни» природного порядка бытия, которую параллельно вдумчиво живописал Заболоцкий:

...Страшно жить на этом свете
В нем отсутствует уют, —
Ветер воет на рассвете,
Волки зайчика грызут.
<...>

Плачет маленький теленок
Под кинжалом мясника,
Рыба бедная спросонок
Лезет в сети рыбака.

Лев рычит во мраке ночи,
Кошка стонет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.

Все погибнет, все исчезнет,
От бациллы до слона, —
И любовь твоя, и песни,
И планеты, и луна.

Что это — пародия на мотивы поэзии Заболоцкого, как это кажется некоторым исследователям, или скорее собственная более шутливо акцентированная, хотя не менее серьезная вариация на одни и те же темы? На мой взгляд, скорее второе, хотя и элемент дружеской и вполне как бы *сочувствующей* пародии тоже есть.

Не только истинное лицо человека Олейникова, кстати, по свидетельству хорошо его знавшей Лидии Гинзбург, «одного из самых умных людей, каких <...> случалось видеть»[36] ей, но и литературный образ поэта мелькает, дробясь и разламываясь, за бурлескными масками, действующими в его стихах. По определению той же Гинзбург — это прежде всего «языковые маски», образуемые «разными пластами его лексики», из которых одну, из преобладающих, она называет «галантерейным языком»[37], осмеивающим «утонченно»-высокий штиль изъяснения новых советских обывателей, их «галантерейных» чувств и *обхождений*. Этот «галантерейный» язык живет в курьезном смешении стилистически несовместимых вещей и слов: «Лиза! Деятель искусства! Разрешите к Вам припасть!» («Послание артистке одно-

го из театров», 1932), «Она меня прельщала так: / “Раскинем с вами бивуак, / Поверьте, насмешу я вас: / “Я хороша как тарантас”» («Быль, случившаяся с автором в ЦЧО», 1932), «Верный раб твоих велений / Я влюблен в твои колени / И в другие части ног — / от бедра и до сапог» («Шуре Любарской», 1932), «Я страстью опутан, как катушка. / Я быстро вяну, сам не свой, / При появлении твоем дрожу, как стружка... / Но ты отрицательно качаешь головой» («Послание», 1932)...

Не говоря уже о традиции иронической, пародийной поэзии, не мыслимой без персонажно-языковых личин, к которой причастно творчество Олейникова (Козьма Прутков, его внуком шутливо называл себя поэт, Саша Черный, сатириконцы...), не забудем, что сама потребность прятать себя дважды, трижды, многажды за системой грубоватых масок (философствующий резонер, «возвышенно»-пошлый обыватель, «служитель науки»...) весьма закономерна для эпохи, умевшей жестоко карать всяческих прямо выражавших себя мировоззренческих и стилистических самовольников. Впрочем, обветшало-высокопарный идеалистический *серьез* эпигонов символизма тоже попадал под весело-беспощадную руку таких иронистов, как Олейников и его друзья.

Свое заветное и *больное* они позволяли себе выразить лишь в защитно-шуточном, абсурдированном изломе. Оно проблескивает, выливается в неожиданно пронзительные строки, резко перебивая общий иронический план и слог стихотворения. И в таких вещах, как «Хвала изобретателям» (не позднее 1932), «Служение науке» (1932), где действует маска натурфилософа-любителя, «мудреца-наблюдателя», как выражался сам Олейников, непрестанно предающегося озадаченно-очарованному раздумью над самыми простыми и тем более удивительными человеческими изобретениями и мельчайшими созданиями природы, вроде бы смешной пафос («Я стал задумываться над пшеном, / Зубные порошки меня волнуют, / Я увеличиваю бабочку увеличительным стеклом / Строенье бабочки меня интересует»), настраивающий на привычное взросло-гротескное восприятие, разрушается *кандидовскими* «голыми глазами», детским внимательно-восторженным вниканием, заставляющим вспомнить и Хлебникова, и Заболоцкого:

Любовь пройдет. Обманет страсть. Но лишена обмана
Волшебная структура таракана.

<...>

Еще зовут меня на новые великие дела
Лесной травы разнообразные тела.
В траве жуки проводят время в занимательной беседе.
Спешит кузнечик на своем велосипеде.
Запутавшись в строении цветка,
Бежит по венчику ничтожная мурашка.
Бежит, бежит... Я вижу резвость эту, и меня берет тоска,
Мне тяжко!

(«Служение науке»)

Николай Заболоцкий. 1929

Даниил Хармс. 1926

Николай Олейников. 1920-е гг.

Константин Вагинов. 1920
Фото М. Наппельбаума

И уже настоящей углубленной апофеозой натурфилософского видения поэта явилась «философская поэма» Олейникова «Пучина страстей» (1937), венчающая его короткое творчество нотой на редкость цельной, не искаженной буффонно-гротескными гримасами: здесь феерия природных существ и феноменов аукается с человеческим миром («Я стою в лесу, как в лавке, / Среди множества вещей. / Вижу смыслы в каждой травке, / В клюкве — скопище идей»), когда «в человеческом мозгу» *вещи* превращаются в *идеи*, и природа как лес символов, притч своей эзотерической геометрии и математики предстает на разгадывание и дружбу человеку:

То не ягоды, не клюквы
Предо мною встали в ряд —
Это символы и буквы
В виде желудей висят.

На кустах сидят сомненья
В виде галок и ворон,
В деревах — столпотворенье
Чисел, символов, имен.

Перед бабочкой пучина
Неразгаданных страстей...
Геометрия — причина
Прорастания стеблей.

И в этой поэме Олейникова центральные персонажи природной жизни — насекомые: жук, шмель, пчела, мошкара, кузнечик, муха, стрекоза, бабочка... Насекомые вообще кишат в его стихах, как часто они же вылезают и на страницы его друзей-чинарей, Хармса и Заболоцкого. Обычно вспоминают идущий от Достоевского образ насекомых как олицетворения природного сладострастия, его слепой и жестокой, губительной силы. Во всяком случае какая-нибудь олейниковская блоха «по фамилии Петрова» гибнет-таки в *пучине эроса*. Но все же в случае с обэриутами, на мой взгляд, существеннее другое: натурфилософский интерес к особой коллективно-«социализированной» форме существования, присущей насекомым, в чем-то перекликающейся с актуальными общественными проектами — дружный созидательный человеческий муравейник, «пчелы трудовые»... Во всяком случае поле для аналогий и сближений, самых шутейных и грустных, а то и вполне серьезных и утопически безмерных, как у Заболоцкого, тут явно существует. (См. «Школу жуков» (1931) Заболоцкого, где уже разворачивается план преодоления эволюционного разрыва низших и высших форм жизни, план восхождения первых к сознательно-творческой ступени бытия.) И наконец, не забудем, может быть, самое главное: в каком-то особо заостренном, экзистенциально-*абсурдном* повороте человек в поэтическом сознании обэриутов не так уж отличается от таракана и мухи: его почти так же внезапно и легко ловит смерть, давит в *мокрое место* неожи-

данный рок. Оттого именно жизнь насекомых и особенно их смерть становятся у того же Олейникова гротескной травестией человеческой судьбы. Оттого и гибель блохи поставляется в прямое соотношение с неизбежным концом героя:

И блоха, мадам Петрова,
Что сидит к тебе анфас, —
Умереть она готова,
И умрет она сейчас.

Дико прыгает букашка
С беспредельной высоты,
Разбивает лоб бедняжка...
Разобьешь его и ты!

Оттого и возможна фантастическая буффонада *безумной* молодой любви некоего «я» к мухе, ее ответное чувство и грустный финал, объединяющий представителей столь, казалось бы, далеких природных родов и видов в единой участи, у одной — уже свершившейся, у другого — неуклонно приближающейся:

Но годы прошли, и ко мне
Болезни сошлися толпой —
В коленках, ушах и спине
Стреляют одна за другой.

И я уже больше не тот.
И нет моей мухи давно.
Она не жужжит, не поет,
Она не стучится в окно.

Забытые чувства теснятся в груди,
И сердце мне гложет змея,
И нет ничего впереди...
О муха! О птичка моя!
(«Муха», 1934)

Оттого и в стихотворении «Смерть героя» (1933), каковым предстает здесь «мертвый жук», раздавленный «копытом коня» и лежащий в траве с раскинутыми лапками, он — явное иносказание для человека. Недаром подчеркнуты не столько насекомо-животные, сколько человеческие приметы горестного события: погашение сознания и мысли в мертвом теле («Он думал о том, и он думал о сем, / Теперь из него размышления вынуты», «И хрящик сознания в нем не дрожит, / И нету в нем больше огня»), быстрое забвение умершего даже его приятельским кругом («Он умер, и он позабыт, незаметный герой, / Друзья его заняты сами собой»). Вокруг еще для временно остающихся идет тот самый *пир и праздник жизни*, о котором

с завистливо-болезненным надрывом стонут обреченные смерти герои Достоевского (скажем, умирающий чахоточный Ипполит Терентьев), — только тут этот пир из ареала существования несчастного жука: бойко суетятся муравьи, сладко бормочут во сне мухи, опьяненная наслаждением бабочка «Не в силах от счастья лететь, / Лепечет, лепечет она, / Ей хочется плакать, ей хочется петь, / Она вожделенья полна»...

А там, где шумит земляника,
Где свищет укроп-молодец,
Не слышно ни пенья, ни крика —
Лежит равнодушный мертвец.

У обэриутов сильны мотивы, которые позднее будет развивать западная экзистенциальная литература: обессмысливания бытия фактом смертности, *заброшенности* человека в непонятный, *чужой*, абсурдный мир. В большом стихотворении Введенского «Куприянов и Наташа» (1931) звучит более поздний сартровский мотив «тошноты»: «Мир окончательно давится / Его тошнит от меня, / меня тошнит от него». В этой дико гротескной вещи на фоне некоего шевелящегося «полумертвого червя» изображается сцена раздевания двух любовников («Ты будешь со мной, я буду с тобой / заниматься деторождением. / И будем мы подобны судакам»), которая завершается «одиноким наслаждением» каждого, а когда в финале герой «становится мал мала меньше и исчезает», тут уж и «природа предается одинокому наслаждению» — распад смертного мира, отчуждение людей друг от друга и от мира (как и мира от них) достигает предела.

Здесь уместно вспомнить одного из философов дружеского круга поэтов — Леонида Липавского, построения которого ощутимо чувствуются в их текстах. Для нас особенно важно его «Исследование ужаса», написанное в 1930-х гг. и удивительно (закономерно) перекликающееся с темами романа Сартра «Тошнота» (1938), позднее частично концептуализированными в его экзистенциалистском трактате «Бытие и ничто» (1943). Липавский онтологизирует *ужас* (*ужасное*), предлагая понимать и принимать его как имя собственное, т. е. единственное в своем роде (есть только один ужас!), помещая ужас в самое бытие как его внутреннее качество, как «объективное свойство вещи, ее консистенции, очертаний, движения и т. д.»[38], порождающее в человеке страх. Что же это за свойство? Речь идет о некоем «разлитом, неконцентрированном» качестве жизни, *однородном, непрерывном*, недифференцированном, *безъиндивидуальном*, своего рода изначальной «протоплазме», *вязкой* и *мутной*, лежащей в основе жизни, о том, что Сартр называл в близком эмоционально-интуитивном восчувствии аморфным месивом, тягучей, липкой «квашней бытия», которую его герой открывает в своем «ужасном экстазе» как чистое, голое существование, лежащее за «человеческим миром, миром измерений, количеств, направлений». В основной состав уже человеческого ужаса входит омерзение перед этой «безличной стихийной жизнью»; это страх сознания, личности, «я» перед *влипанием* в первичную магму бытия, растворением в ней, что радикально

осуществляется в смертном развоплощении, в «каталепсии времени», которая там ждет (увы, это не положительная, светлая, *персональная* вечность, о которой нам говорит христианство).

Наиболее близкое представление об этой засасывающей, липкой магме жизни дают, по Липавскому, коллоиды, эмульсии, желе, живая плазма, такие существа, как амебы, черви, гусеницы, пауки, осьминоги, клопы («они почти жидкие»), отдельные внутренние физические органы человека (мозг, легкие, желудок...), избыточно развитые внешние ткани и органы, как бы живущие самостоятельной животной жизнью (опухоли, нарывы, женские ляжки и ноги, груди, зад, телесные секреции...), всякие хлюпающие, втягивающие, глотающие, я бы сказала, болотные звуки. В *липкости* полового общения есть это *ужасное* и влекущее засасывание индивидуальности, погашение сознания («когда не думает никто»), превращение в наслаждающуюся вещь, дающую жизнь новому существу, которое в порядке природного времени вытесняет родителей, чтобы быть вытесненным в свою очередь своим потомством — и так бесконечно далее. Недаром любовная сцена между Наташей и Куприяновым, описание их обнаженных тел, выдержаны в *ужасном*, *тошнотворном*, скучном колорите: «Ужасно все погано. <...> Но что-то у меня мутится ум, / я полусонная как скука. <...> Как скучно все кругом / и как однообразно тошно. / Гляди я голым пирогом / здесь пред тобой стою роскошно». И стоит Наташе (а Куприянов называет ее и Марусей, и Соней — сексуальная партнерша многолика и заменима) по-простому выразить глубинную связь — на коротком проводе — половой любви, размножения и смерти («ложись скорее Куприянов / умрем мы скоро»), как любовник отскакивает от нее, предпочитая вырваться из дурной природной бесконечности в «одинокое наслаждение» на стуле, в бесплодное замыкание на себя, в финальное прекращение своего существования как человека (Наташа превращается в лиственницу, а Куприянов вовсе исчезает).

Такого рода онтологическое ви́дение, восчувствие *ужаса*, затканного в саму первичную ткань универсума, где на малюсенькой обитаемой, практически ничтожно-исчезающей его площадке мелькают, сменяются как сон и мираж чувствующие, сознательные существа, а торжествует массовидная, тягучая, пузырящаяся магма вещества, — конечно же далеко не *объективно*, и весьма показательно для вполне определенного, экзистенциально-отчаянного отношения к обезбоженному бытию и к себе в нем. Как, кстати, столь же субъективен не ужас, а, напротив, восторг Ницше, пытающегося справиться с трагедией личностного уничтожения через уверение себя и нас, что в лоне Первосущего, в той самой «квашне бытия», куда мы развоплощенно возвращаемся, царит «безмерная изначальная радость бытия»[39]. И совсем другое — увидеть в мире, на его вещах и созданиях, в его глубинах улыбку Бога, отблеск первоначального райского творения, да, увидеть и гримасу падшего, взаимопожирающего, смертного бытия, но которую надо стереть, преобразить нынешний его статус (к чему пришел Заболоцкий).

Поэму Введенского «Кругом возможно Бог» (1931) Друскин называл «эсхатологической мистерией». В конце ее вновь прозвучало принципиальное:

Какая может быть другая тема,
чем смерти вечная система.
Болезни, пропасти и казни
ее приятный праздник.

Собственно этот саркастически «приятный праздник» *пропастей* и *казней* и дефилирует здесь в бурлескно-нелепой мешанине персонажей, речей, эпизодов, неизвестно где происходящих — на земле или, скорее, в какой-то посмертно-промежуточной сфере, сохраняющей гротескные черты земного бытия, но как бы ждущей следующей фазы превращения. В начале поэмы некий Эф (как выяснится позже, это инициалы фамилии Фомин, основного персонажа этой абсурдной мистерии) беседует с воображаемой летающей девушкой — и все о времени, о смерти, о готовящейся очередной публичной казни людей, на что она реагирует так:

Это роскошно.
Им голову отрежут или откусят.
Мне тошно.
Все умирающие трусят.
У них работает живот,
он перед смертью усиленно живет[40].

И вот в каком-то фантастическом пространстве, на площади, где гуляют и разговаривают коровы, они же быки, собирается толпа, палач, приговоренные, появляется Царь, распорядитель церемонии, открывающий «зрелище суда», на котором «несть эллин и несть иудей» (тем самым обнажается, что за Царь имеется в виду и какой *страшный суд* тут абсурдируется).

Но все мы люди бедные в тиши
однажды плачем зная что мы без души.
Это действительно тяжелый удар
подумать что ты пар.
Что ты умрешь и тебя нет.
Я плачу.

За Царем плачут все, и под «страшный плач», когда «всем стало страшно», первым на эшафот волокут того самого Фомина, что явился сюда лишь поглазеть на смерть других («Повадился дурак на казни ходить / тут ему и голову сложить»). И дальше продолжается все тот же абсурдный балаган с обезглавленным Фоминым, продолжающим некое посмертное существование, рефлектирующим над своим положением, вступающим в новые эпизоды то с Петром Ивановичем Стиркобреевым (тип мещанина — отвлекается приятным манером от всяческих бездн и страхов), то с его гостями, то с некоей Соф. Мих., которая отдается Фомину. Эта гротескно-сниженная сцена совокупления переходит (по простейшей абсурдистски педалированной ассоциации идей) в эпизод мифологически-эмблематический: с поста-

ревшей Венерой — сидит она «в своей разбитой спальне, стрижет последние ногти» («Теперь я подурнела, / живот подался вниз, / а вместе с ним пупок обвис, / Поганое довольно стало тело») и пытается еще увлечь Фомина в свои вечные любовные занятия, обнажая сопряжение своей «скотской жизни» с нежеланием умирать. Но Фомин бежит прочь от этого, столь хорошо ему известного сладко-тошного капкана («Не за тем умирал, чтобы опять все сначала»). В фантасмагорическом вихре мелькают обрывки тоскливых экзистенциальных идей-фикс, принимающих облик то Женщины, то Девушки, толкующих собственно об одном («Слышу смерти шум, / говорит натура: все живут предметы / лишь недолгий век, / лишь весну да лето, / вторник да четверг», «Все знают, что придет конец, / все знают, что они свинец»...). Вот является призрак Народов, утверждающих свое право гордынно владеть землей, все изучать и мерить («Все мы знаем, все понимаем»), а Фомин разоблачает тщетную глупость таких претензий, полагая надежду лишь на Бога, Царя мира: «И в нашем посмертном вращении / спасенье одно в превращении».

В своей абсурдистской поэтике Введенский воображает нечто вроде известного эсхатологического мотива сгорания этого ветхого мира: «диван жжется <...> ковер горит <...> кресло подо мной закипело <...> Все останавливается. Все пылает. Мир накаляется Богом, / что нам делать». «Тема этого событья / Бог посетивший предметы» — и предметы бормочут: «Да это особый рубикон. Особый рубикон». Но никакого превращения-преображения мира в результате не происходит: в финале возникает лишь угрюмо-бессмысленная картина последнего конца уже не отдельного народа, человека или вещи, а самого мира, поданная в привычных алогично-абсурдистских образах:

Лежит в столовой на столе
Труп мира в виде крем-брюле
Кругом воняет разложеньем.
Иные дураки сидят
Тут занимаясь умноженьем.
Другие принимают яд.
Сухое солнце, свет, кометы
Уселись молча на предметы.
Дубы поникли головой
И воздух был гнилой.

<...>

Мир потух. Мир потух.
Мир зарезали. Он петух.

<...>

Горит бессмыслицы звезда
она одна без дна.
Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время.

Поэтический мир Введенского, освещенный его единственной заветной *звездой бессмыслицы*, несет в себе приметы автоматического письма сюрреалистов: неконтролируемый логикой поток фигур, картин, мыслей, переживаний, случайно-прихотливо всплывающих в поле творческого состояния, рождающего текст, в котором совсем по-детски требование ритма и особенно рифмы часто лепит неподходящие, странно-нелепые гроздья слов и выражений. Отчеканив нечто для себя существенное (мысль, чувство, понимание), поэт часто в следующей строчке отпускает себя на свободу — как язык подскажет, какое словесное эхо предложит, какую забавную или странную (а может и глубокомысленную) бессмыслицу сложит. И ей, этой бессмыслице, в абсурдном, непонятном и, скорее всего, безнадежном мире доверия больше (она глубинно адекватнее ему, «она одна без дна»), чем самодовольному разуму и норме. Много ли этот разум и его наука понимают в мире?

Мы немного в один миг
охватываем оком.
И только один звук
окружает наш нищий слух.
И печальную часть наук
постигает наш дух.
(«Приглашение меня подумать», 1931–1934)

«Поэтика больших вещей Введенского — эсхатологична, и почти в каждой — Бог. Это связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная, а онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках. Но мы не делали поверхностных нигилистических выводов. Каждый из нас по-своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог»[41]. Пусть так — но в поэзии Введенского мир настолько обессмыслен, обезбожен-обезображен, что Бог в нем мелькает как Царь, руководящий казнями, сливающийся в своем карающем лике с губящим природным законом: «Здесь окончательно / Бог наступил / хмуро и тщательно / всех потопил» («Факт, теория и Бог», 1930). Или разве что *возможен* как некий заумный вопрос об апофатически-трансцендентной, чуть ли не мнимой величине. Так и происходит в стихотворении «Потец» (1936–1937), где сыны упорно домогаются у умирающего отца: «Что такое есть Потец?» Этот Потец с большой буквы в первом ответе отца кажется похожим на абсурдированный синоним Бога Отца всемогущего (Omni*potens*): «Страшен, синь и сед Потец / Я ваш ангел. Я отец. / Я его жестокость знаю, / Смерть моя уже близка». Но на новые приступы с тем же вопросом только умирает и умирает отец, и последней Истиной бытия звучит такое: «Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец». Более того, бывает, что поэта посещает подозрение: истинным властелином мира является все же *энтропия*, закон падения всего и всех в хаос, угасания в нуль, не исключающий и Бога:

Мы поняли, жизнь всюду гасла
от рыб до Бога и звезды
("Приглашение меня подумать")

Эсхатологические мотивы в таком отчаянно нигилистическом повороте (над всем ставится тотальный nihil, без луча пост-катастрофической надежды) пронизывают и поэзию Хармса 1930-х годов, правда уже сильно убывающую, уступающую место прозе. Стихотворный диалог «Мне все противно...» (1933), начинаясь с исповедания отвращения от бытия вообще («Мне все противно / Миг и вечность / меня уж больше / не прельщают / Как страшно если миг до смерти / и вечно жить еще страшнее...») завершается образом разворачивающегося конца света:

Все погибло. Мир бледнеет.
Звезды рушатся с небес.
День свернулся. Миг длиннеет,
Гибнут камни. Сохнет лес.

Через год воображению поэта рисуется уже законченный процесс окончательно свернутого творения, оставляющий «грозного Бога» в полном одиночестве, среди космического холода и тьмы:

И вот настал ужасный час:
меня уж нет, и нету вас,
и моря нет, и скал, и гор,
и звезд уж нет; один лишь хор
звучит из мертвой пустоты.
И грозный Бог для простоты
вскочил и сдунул пыль веков,
и вот без времени оков,
летит один себе сам друг.
И хлад кругом и мрак вокруг.
(«Что делать нам?», 1934)

Творчество обэриутов-чинарей, вышедшее из русского авангарда 1910 — начала 1920-х гг., впитавшее в себя многие его формальные приемы, тем не менее явило своего рода иронический, гротескный антитезис его дерзаниям. Какое там «расширенное смотрение», «сверхсознание», проницающее глубинные планы бытия, — прямо под носом и под ногами мало что видно и понятно; повествование вязнет, буксует, не уверено в себе, в правильном отражении явленного, в памяти рассказчика, да и есть ли вовсе то и тот, о ком идет речь, рвется, как паутина, реальность, сползает в ирреальность, торчит причудливыми «клочьями, обрывками и хвостиками» (Хармс), готовыми в любой момент и вовсе исчезнуть как никогда не бывшие. Какой там полет в небо — разве что вываливающиеся из окон старухи! Какое там сверхтворчество, выходящее к преображению реальности, —

чувство все большего творческого бессилия, провала в позорную инерцию и полное безразличие ко всему, так пронзительно выраженное Хармсом в его дневниках! Какой человекобог, *зачеловек*, покоривший природу и смерть, — землю безнадежно населяет существо *жрущее*, *бьющее по морде* ближнего и жалко, окончательно *умирающее* (определение, впрочем, вполне онтологическое, хотя и социально заостренное у того же Хармса). Какая «победа над солнцем», временем и пространством — тьма и коллапс, пыль и ничто!..

Оптимистически-утопическая безмерность авангарда при столкновении с *каменной стеной* реальности, и социальной, тем более так круто пошедшей, да и натурально-физической, — ее же не прейдешь так легко, на крыльях мечты, энтузиазма и смелых формальных экспериментов, не могла в некоторых безочарованных, ехидных, битых, экзистенциально особо чувствительных головах не вывернуться в безобразно-насмешливую гримасу отчаянных висельников, в тот самый «ужасный смех» абсурда...

Примечания

[1] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 187.

[2] «Самовитое слово», «...заумный язык (сделанный *разумным. — С. С.*) есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (*Хлебников В.* Наша основа (1919) // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 628.

[3] См.: *Матюшин М.* Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 10. В Ленинградском ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры), бывшем в начале 1920-х гг. цитаделью авангарда, Матюшин руководил группой с выразительным названием «Зорвед» (в*зор* и *вед*ание).

[4] См.: *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму (Новый расширенный реализм). М., 1916. *Его же.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. Будущие обэриуты общались с ведущими теоретиками и практиками левого авангардного искусства; построения последних оказали влияние на их поэзию, особенно первого ее периода (См. книгу Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда»).

[5] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 183.

[6] Там же. С. 187.

[7] Выражение французского писателя Рене Домаля, современника Хармса, близкого к нему по *абсурдному* мироощущения, из его произведения «Патафизика и откровение смеха» (1929), приведенное в книге Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда». С. 11.

[8] *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 158.

[9] Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11. М.; СПб., 1992. С. 501.

[10] Объединение реального искусства, сокращенно Оберио в котором «е» для выразительности было заменено Хармсом на «э», а «о» на «у». «Впоследствии “Э” исчезло, здравый смысл победил» (*Бахтерев И.* Когда мы были молодыми // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 87).

[11] Это выступление состоялось благодаря директору Дома печати, журналисту Н.П. Баскакову, любителю и покровителю авангардного творчества, пригласившему недавно созданную «Академию левых классиков» (как именовали очередную свою эфемерную группу Хармс и его товарищи, стремившиеся к консолидации «левых» сил в искусстве) принять участие в деятельности Дома на правах одной из его секций. Им же был разрешен и большой творческий вечер, но при условии снять с объединения определение «левый», становившееся уже официально крамольным. Тогда-то и возникло новое название «ОБЭРИУ».

[12] Фонология зауми, обогащенная матюшинской теорией «расширенного смотрения», отразилась в книге Туфанова «К зауми. Стихи и исследования согласных фонем» (Пг., 1924).

[13] Еще в конце 1910-х гг. с Алексеем и Ильей Зданевичем Игорь Терентьев был членом группы футуристов-заумников «41» в Тифлисе.

[14] В декабре 1926 года Малевич выражает готовность стать членом еще одного союза левых сил, вновь планируемого Хармсом. Он дарит поэту свою книгу «Бог не скинут» с обращенной к нему надписью: «Идите и останавливайте прогресс». Хармс высоко ценил творчество создателя супрематизма, его теоретическое *внушение*, хотя и по-своему оригинально развитое, чувствуется в трактате поэта «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» (8 августа 1927 г.).

[15] *Введенский А.* Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 175–176.

[16] Обэриу // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 478, 477–478, 479.

[17] *Лесная Л.* ЫТУЕРЕБО // Красная газета (Вечерний выпуск). 1928. № 24. 25 января.

[18] Смена. 1930. 9 апреля.

[19] Красная новь. 1932. № 2.

[20] См. Приложение. Дело № 4245 — 31 г. // *Хармс Д.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 2000. С. 269–329. Кстати, по этому делу проходил и Ираклий Андроников, давший разоблачительные характеристики Хармса и Введенского как идеологов враждебной, антисоветской литературной группы, кому оказывалось особое предпочтение в детских журналах и в издательстве, вплоть до более высоких, чем для других, расценок на работу. Именно Андроников определил их «заумь» как «способ зашифровки антисоветской агитации» (Там же. С. 324). После следствия был освобожден без всякого наказания.

[21] *Друскин Я.С.* Чинари // Аврора. 1989. № 6. С. 106.

[22] См. материалы следствия по делу Олейникова в биографическом очерке А.Н. Олейникова «Николай Олейников» // *Олейников Н.М.* Стихотворения и поэма. СПб., 2000. С. 44, 50.

[23] См.: *Друскин Я.С.* Вблизи вестников. Washington, 1988; *Друскин Я.С.* Дневники. СПб.: Академический проект, 1999; *Друскин Я.С.* Перед принадлежностями чего-либо: Дневники, 1963–1979. СПб.: Академический проект, 2001.

[24] *Друскин Я.* Чинари. Авто-ритет бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою...» А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. I. М., 2000. С. 46–47.

[25] *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1923. С. 16.

[26] *Токарев Д.* Авиация превращений: Поэзия Даниила Хармса // *Хармс Д.* Полет в небеса. СПб., 2004. С. 17–18.

[27] Там же. С. 17.

[28] *Мейлах М.* «Лишь мы одни — поэты, знаем дней катыбр». Поэзия Даниила Харм-

са // *Хармс Д.* Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М.; Кайенна, 1999. С. 21.

[29] Вот из записей Хармса 1937—1938 гг.: «Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых». «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!» «Старух, которые носят в себе благоразумные мысли, хорошо бы ловить арканом» (Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11. С. 503). Е.Л. Шварц в своих воспоминаниях свидетельствует: «Хармс терпеть не мог детей и гордился этим. Да это и шло ему. Определяло какую-то сторону его существа. Он, конечно, был последний в роде. Дальше потомство пошло бы совсем уж страшное. Вот отчего даже чужие дети пугали его» (*Шварц Е.Л.* Живу беспокойно. Л., 1990. С. 511).

[30] Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11. С. 501.

[31] В № 3 «Чижа» появилась песенка Хармса «Из дома вышел человек...» о человеке, который отправился пешком в «дальний путь» «с дубинкой и мешком», шел да шел «все прямо и вперед» без сна, воды и еды, пока с ним не случилось следующее:

И вот однажды на заре
Вошел он в темный лес.
И с той поры,
И с той поры
И с той поры исчез.

Но если как-нибудь его
Случится встретить вам,
Тогда скорей,
Тогда скорей,
Скорей скажите нам.

Шел 1937 г. и воспринята была эта детская песенка вполне актуально-зловеще, соответственно самым распространенным тогда сюжетам бесследных пропаж людей. Позднее в ней увидели пророчество и судьбы самого автора. С этого времени Хармса почти не печатали. Последние его публикации были в том же «Чиже» (1941. № 4, 6).

[32] Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11. С. 506—507.

[33] Там же. С. 508.

[34] Есть пример и социологического толкования подтекста олейниковского «Таракана» как пародийного описания жестоких экспериментов над животными, производимых Иваном Павловым и его сотрудниками. При таком подходе акцент делается на протесте против таких опытов и вообще официально признанного учения Павлова, сводившего всю «психическую» жизнь животных к безусловным и условным рефлексам. Такую же скрытую насмешку над советской реальностью С.В. Полякова усматривает и в ряде других стихотворений Олейникова (См.: *Полякова С.В.* Творчество Олейникова // Russian Literature Triquarterly. № 23. Ann Arbor, 1999. P. 327—355).

[35] Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11 С. 497.

[36] *Гинзбург Л.Я.* Николай Олейников // *Олейников Н.М.* Стихотворения и поэма. СПб., 2000. С. 5. Хотя при жизни Олейникова, кроме анонимных публикаций в детских журналах, только четыре его стихотворения появились в печати («Детские стихи», «Хвала изобретателям», «Служение науке», «Муха»), пожалуй, именно его иронические, шутливые стихи получили наибольшее, если сравнивать с Хармсом и Введенским, устное хождение и успех. Они широко передавались из уст в уста, из рук в руки, переписывались, запоминались, увы, нередко не совсем точно, с неизбежными искажениями.

[37] *Гинзбург Л.Я.* Николай Олейников // *Олейников Н.М.* Стихотворения и поэма. С. 9.

[38] *Липавский Л.* Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4. С. 81. В этом же номере журнала опубликованы как его «Разговоры», записи 1933–1934 гг. тех бесед, которые велись в кружке чинарей, так и ряд философских текстов Я. Друскина и трактаты Хармса.

[39] *Ницше Ф.* Происхождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 122.

[40] Здесь главный поэтический талант русского абсурда как будто напророчил собственную смерть. Конечно, смерть вообще отвратительна и не-эстетична — и это поэт знал и не раз изображал, но ему самому была уготована — совсем в духе его «ужасного» мира, совпавшего с реальностью, — особо издевательски-безобразная, «постыдная» кончина от жестокой дизентерии в поезде, где его то ли пристрелили, то ли вообще выбросили как падаль из вагона. И от какого почти «хармсовского» случая он собственно *влип* и погиб: за несколько дней до своей насильственной эвакуации из Харькова в конце сентября 1941 года, где Введенский, тогда уже член Союза советских писателей, жил с женой и детьми, он с огромным трудом чуть ли не перед отходом состава вытащил из переполненного вагона своих близких (сам Введенский с несколькими писателями был оставлен в городе еще на два-три дня для каких-то работ, вот и решил в последний момент не расставаться с семьей). Этим и привлек к себе бдительное внимание военных властей: ах, ждет немцев, пораженчество, пропаганда, вот и «превентивный арест».

[41] *Друскин Я.С.* Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.* Полн. собр. произведений. Т. 2. С. 169.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Даниил Иванович Ювачев (Хармс)

1905, 17(30) декабря — Д.И. Ювачев (Хармс) родился в Петербурге. Отец — Иван Павлович Ювачев (1860–1940), сначала народоволец, осужденный на каторгу, где он провел на Сахалине 11 лет и превратился там из атеиста в ревностного христианина. Автор биографических сочинений о своем пребывании в Шлиссельбургской крепости и на Сахалине и христианско-апологетических брошюр (выпущенных под псевдонимом И.П. Миролюбов), инспектор Управления сберегательными кассами, а также метеоролог и астроном. Мать — Надежда Ивановна Колюбакина (1876–1928), начальница приюта для освобожденных из заключения женщин. По долгу службы отец находился в постоянных разъездах, и Даниила воспитывали мать и две ее незамужние сестры, Надежда Ивановна, учитель словесности и директор Царскосельской Мариинской женской гимназии, и Мария Ивановна Колюбакины.

1915 — Поступление в первый класс реального училища, находившегося в составе Петершуле (Главное немецкое училище св. Петра). За время учебы здесь Даниил приобрел приличное знание двух языков: немецкого и английского. Тогда же обнаружился его вкус к разного рода розыгрышам и мистификациям.

1918–1920 — Пребывание с матерью у родственников в Поволжье.

1920–1921 — Возвратясь с матерью в Петроград, Даниил работает подручным монтера в Барачной больнице имени С.П. Боткина, где его мать служила кастеляншей.

1 сентября 1922 — 14 июня 1924 — Завершение среднего образования в гимназии (где по-прежнему директорствовала его тетя), носившей теперь название: 2-ая Детскосельская советская единая трудовая школа.

Лето 1924 — февраль 1926 — Учеба в I Ленинградском Электротехникуме (под двойной фамилией Ювачев-Хармс). Отчислен досрочно.

1925, начало года — Знакомство с А.В. Туфановым, сотрудничество в созданном им «Ордене заумников ДSO».

1925 — Женитьба на Эстер Александровне Русаковой (1906–1938), дочери А.И. Иоселевича, анархо-коммуниста, эмигрировавшего еще в 1905 г. сначала в Аргентину, а вскоре затем во Францию (где в Марселе родилась Эстер), в 1919 г. высланного на родину. Семья Эстер была дружески связана с Н.А. Клюевым, Н.Н. Никитиным, А.Н. Толстым, К.А. Фединым. В браке Даниила и Эстер, окончательно распавшемся в 1932 г., отношения сложные, а то и мучительные, хотя образ Эстер останется в жизни Хармса самым эмоционально сильным и отразится в его стихах.

1925–1927 — Попытки организации левых сил в искусстве: «Левый Фланг», «Академия левых классиков», театр «Радикс».

1926, октябрь — Знакомство с К. Малевичем.

1928, 24 января — Участие в вечере «Два левых часа» в Доме печати, где объявляется создание новой группы «ОБЭРИУ».

1928 — Начало сотрудничества в журнале «Еж», Госиздате, позднее в журнале «Чиж». К Хармсу постепенно приходит, правда, несколько скандальная, известность как детского писателя.

1929, март — Исключение из Союза поэтов за неуплату членских взносов.

1930, весна — Выступление Хармса и обэриутов в общежитии студентов Ленинградского университета, повлекшее за собой печатный их разнос.

1931, 10 декабря — Арест Хармса на квартире его приятеля П. Калашникова.

Декабрь 1931 — июнь 1932 — Следствие по делу об организации антисоветской нелегальной группировки литераторов (проходили по нему еще А.И. Введенский, И. Бахтерев, А. Туфанов), обнимавшее всю «лево»-авангардистскую деятельность арестованных и метившее в целом в работу Детского сектора Госиздата. Назначенное Хармсу по приговору заключение в концлагерь на три года, заменяется ссылкой на существенно более короткий срок.

1932, июнь—ноябрь — Ссылка в Курск и возвращение в Ленинград.

Вторая половина 1930-х — Сотрудничество в детских журналах, интенсивное творчество в стол в поэзии и прозе.

1933–1936 — Регулярные встречи и общения в кругу чинарей (Введенского, Олейникова, Друскина, Леонида и Тамары Липавских).

1934 — Вступление в Союз советских писателей.

1935 — Вторая женитьба на Марине Владимировне Малич (р. 1909).

1937 — Полоса материальных бедствий, душевный кризис, усугубленный устранением от печати в связи с публикацией в № 4 журнала «Чиж» детской песенки «Из дома вышел человек...»

1941, 23 августа — Новый арест.

1942, 2 февраля — Смерть в тюремной психиатрической больнице.

Николай Макарович Олейников

1898, 23 июля (4 августа) — Родился в станице Каменская, относившейся тогда к Области Всевеликого Войска Донского (ныне — г. Каменск-Шахтинский Ростовской области) в потомственной казацкой семье.

1908–1916 — Учеба в четырехклассном Донецком окружном училище, а затем четыре года в реальном училище.

1916 — Поступление в Каменскую учительскую семинарию.

Декабрь 1917 — декабрь 1919 — Красногвардеец Каменского революционного отряда, затем боец Народной армии Донской республики и Красной Армии.

1920 — Вступает в Российскую коммунистическую партию (большевиков), становится членом редколлегии газеты «Красный казак», слушателем трехлетних учительских курсов в Каменской.

1921 — Поступает в педагогический техникум, но вскоре оставляет учебу, его приглашают на работу ответственным секретарем газеты «Всероссийская кочегарка» в г. Бахмут (ныне — Артемовск Ростовской области).

1923 — Создает в Бахмуте новый литературный журнал «Забой».

1924 — Вместе с известными литераторами Донбасса подписывает их манифест, становясь одним из учредителей первой писательской организации шахтерского края, получившей также название «Забой».

1925 — Направлен на работу в газету «Ленинградская правда». Сотрудничество с журналом «Новый Робинзон», послужившем основой будущего Детского отдела Госиздата. В этом журнале появились первые рассказы Олейникова для детей. Знакомство и сближение с будущими обэриутами.

1926 — Олейников организует детский альманах «Веселые ребята», где создает своеобразных жанр занимательно-образовательной публицистики для детей.

1926–1928 — Много работает для ленинградских и московских детских журналов, организует радиовещание для детей, сам готовит первые передачи.

1928 — Олейников становится редактором учрежденного им детского журнала «Еж» («Ежемесячный Журнал»), в котором сотрудничали уже такие признанные мастера, как Виталий Бианки, Борис Житков, Корней Чуковский, Самуил Маршак, Евгений Шварц и другие, не говоря уже о друзьях и единомышленниках — Данииле Хармсе, Александре Введенском, Николае Заболоцком, кого он привлек к творчеству для детей. В каждом номере журнала появляются увлекательно-юмористические рассказы Олейникова о приключениях смелого всадника, путешественника и изобретателя Макара Свирепого, приобретшие широчайшую популярность.

1930 — Сначала как приложение к «Ежу», затем отдельным изданием начинает выходить «Чиж» («Чрезвычайно Интересный Журнал» — его расшифровка), инициированный Олейниковым.

1934 — Вступает в Ленинградскую писательскую организацию, в качестве делегата с совещательным голосом участвует в Первом учредительном съезде

советских писателей в Москве. Публикация «взрослых» стихов Олейникова в десятой книжке сборника «Тридцать дней». Разгромная рецензия на эту первую и единственную публикацию нескольких образцов иронической поэзии Олейникова (А. Тарасенков. Поэт и муха // Литературная газета. 1934. 10 декабря).

1933–1936 — Работает для детского театра и кино (инсценировки, сценарии, либретто оперы «Карась»), пишет новые стихи и две поэмы, готовит к печати сборник своих стихотворений, а также математических работ (по теории числа), активно участвует в творческих диалогах круга «чинарей».

1936 — первая половина 1937 — Создает и редактирует новый московский журнал для маленьких под названием «Сверчок», куда привлекает в основном ленинградских авторов, Хармса, Введенского, Л. Савельева (псевдоним Л. Липавского), Маршака.

1937, 3 июля — Арест Олейникова, формально по выбитому ложно-абсурдному показанию за месяц до того арестованного филолога-япониста Д.П. Жукова (с которым часто общался Николай Макарович) о причастности поэта к троцкистской подпольной организации, к чему в ходе следствия и в приговоре добавилась связь с японской разведкой и шпионаж в пользу Японии.

1937, 24 ноября — Расстрелян.

Александр Иванович Введенский

1904, 23 ноября (6 декабря) — А.И. Введенский родился в семье экономиста, мать-дворянка (в девичестве Полоцкая) была успешным врачом-гинекологом.

1911–1921 — Учеба в гимназии, затем в Единой трудовой школе им. Л.Д. Лентовской, где его товарищами были Л.С. Липавский (старше его на год) и Я.С. Друскин (на два), позже образовавшие ядро «чинарей». Талантливый преподаватель литературы Л.В. Георг, великолепный знаток русской и мировой поэзии, способствовал первым поэтическим опытам Введенского, относящимся к 1917 г. Их он посылал Блоку, тогда кумиру юного Александра.

1921–1924 — Поступление в Петроградский университет на юридический факультет, затем переход на китайское отделение Восточного факультета, где он пробыл недолго. Работает письмоводителем. Однако главным его занятием остается поэзия, он увлекается новейшими экспериментальными течениями, особенно футуризмом и творчеством Алексея Крученых. Принимает участие в работе отдела фонологии ГИНХУКа, сотрудничая там с поэтом-футуристом Игорем Терентьевым и учениками художника и теоретика нового искусства Казимира Малевича. Входит в «Орден заумников DSO» Туфанова.

1925 — Знакомство с Даниилом Хармсом, вводит его в круг своих бывших гимназических товарищей Друскина и Липавского, начавший оформляться как «школа чинарей».

1926–1927 — Вступление в начале 1926 г. вместе с Хармсом в Ленинградский союз поэтов. Печатает свои стихи в антологиях этого союза: «Собрание стихотворений» и «Костер» (единственный для него и Хармса выход в свет их взрослых вещей). Попытки создания новых авангардистских объединений: «Левый Фланг», «Академия левых классиков», театр «Радикс». Осенью 1926 г.

активно участвует в репетиции пьесы «Моя мама вся в часах», написанной им в соавторстве с Хармсом, в театре «Радикс» в помещении ГИНХУКа. Расширение круга общения: посещения Михаила Кузмина и Николая Клюева.

1928–1929 — 24 января 1928 г. на вечере «Два левых часа» в Доме печати заявляет себя новая поэтическая группа «ОБЭРИУ», где Введенский вместе с Хармсом играют заглавную роль. Пишет для детей и печатается в организованном Николаем Олейниковым журнале «Еж» и других детских изданиях.

1930 — Выступление с друзьями-обэриутами в студенческом общежитии Ленинградского университета, вызвавшее разгромные выступления в печати против подобной «поэзии классового врага».

1931–1932 — Пишет поэму «Кругом возможно Бог», стихотворение «Куприянов и Наташа». 10 декабря 1931 г. арест Введенского прямо в поезде Ленинград—Москва. Вместе с Хармсом, Игорем Бахтеревым и другими проходит по так называемому «делу детских писателей», следствие по которому продолжается около четырех месяцев. Пребывание Введенского в Доме предварительного заключения оказалось для него тяжким испытанием, здесь у него начались слуховые галлюцинации. 21 марта 1932 г. он был освобожден из-под стражи с запрещением проживания на три года в 16 пунктах СССР. Введенский уезжает в ссылку в Курск, затем с 28 ноября по январь 1933 г. живет в Борисоглебске.

1933–1935 — Возвращение в Ленинград. Пишет для детей, печатается в «Чиже», создает ряд своих лучших «взрослых» вещей, таких как «Приглашение меня подумать», «Мне жалко что я не зверь...», «Мне все противно...», «Четыре описания», «Очевидец и крыса» и др. Атмосферу и круг интересов чинарей (Введенского, Хармса, Олейникова, Друскина, Липавского), интенсивно общавшихся в эти годы, передают «Разговоры» Липавского, созданные тогда же в своеобразном дневниково-стенографическом ключе. Окончательное расхождение Введенского с Заболоцким.

1936–1940 — Резкая перемена жизни. Встреча в Харькове (куда вместе с Сергеем Михалковым Введенский заезжает по делам детской поэзии) с Г.Б. Викторовой, обоюдное сильное увлечение, уход Викторовой из дома и соединение с Введенским узами счастливого брака, поездка на Кавказ, возвращение в Харьков. Здесь поэт устраивается окончательно, замкнув свое существование кругом семьи и нескольких знакомых жены, лишь время от времени посещая Москву и Ленинград, своих редеющих друзей-единомышленников. Осенью 1937 г. появляется на свет сын Петя, горячая привязанность отца. Литературная поденщина, позволяющая как-то сводить концы с концами семье «подпольного» поэта, включает в эти годы кроме детских стихов (с 1937 г. после разгона детской редакции Самуила Маршака почти не печатавшихся), сочинение эстрадно-цирковых куплетов, реприз, комических миниатюр, пьесы для кукольного театра. Вместе с тем за пять лет харьковской жизни Введенский создает ряд значительных своих вещей («Некоторое количество разговоров», «Потец, «Элегия» и др., вплоть до последней пьесы «Где. Когда»), которые он писал по ночам и никому здесь, кроме единственного харьковского друга, художника Д.Л. Шавыкина, не читал и не показывал.

1941 — 27 сентября арест Введенского на дому. Похоже, что это был так называемый «превентивный арест» перед немецкой оккупацией по отноше-

нию к лицам политически сомнительным или уже ранее подвергавшимся репрессии с целью их принудительной эвакуации. Железнодорожное этапирование Введенского в Казань. По некоторым свидетельствам, в дороге он, ослабевший от дизентерии, был застрелен конвоем и выброшен из вагона.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения обэриутов

Поэты группы «Обэриу» / Вступ. ст. *М.Б. Мейлаха*; Биограф. справки, сост., подгот. текста и примеч. *М.Б. Мейлаха, Т.Л. Никольской, А.Н. Олейникова, В.И. Эрля*. СПб.: Советский писатель, 1994 (Библиотека поэта. Большая серия).

«...Сборище друзей, оставленных судьбою» А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. *В.Н. Сажин*. М.: Ладомир, 2000 (Русская потаенная литература).

Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. *М. Мейлаха*. Ann Arbor: Ardis, 1980–1984.

Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. / Вступ. ст. и примеч. *М. Мейлаха*; Сост. и подгот. текста *М. Мейлаха* и *В. Эрля*. М.: Гилея, 1993.

Хармс Д. Собр. произведений: В 4 т. / Под ред. *М. Мейлаха* и *В. Эрля*. Бремен, 1978–1988.

Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. *А. Устинова* и *А. Кобринского* // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 11. М.; СПб., 1992.

Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь...». Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992. № 2.

Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 4 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. *В.Н. Сажина*. СПб.: Академический проект, 1997–2001.

Хармс Д. Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Другие произведения / Сост., вступ. ст. и примеч. *М. Мейлаха*. М.: Гилея; Кайенна, 1999.

Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. / Вступ. ст., комм. и сост. *В.Н. Сажина*. СПб.: Азбука, 2000.

Олейников Н.М. Стихотворения. Bremen: K-Presse Verlag, 1975 (Studies und Texte. Slavica. № 5).

Олейников Н.М. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. *А.Н. Олейникова*; Вступ. ст. *Л.Я. Гинзбург* и *А.Н. Олейникова*. Л.: Советский писатель, 1990.

Олейников Н.М. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, примеч. *А.Н. Олейникова*. СПб.: Академический проект, 2000 (Новая библиотека поэта).

Туфанов А.В. Ушкуйники / Сост. *Ж.-Ф. Жаккар* и *Т. Никольская*. Berkeley: Berkeley Slavic specialties, 1991 (Modern Russian Literature and culture. Studies and texts. Vol. 27).

Литература

Лосев Л. Ухмылка Олейникова // Николай Олейников. Иронические стихи. Нью-Йорк, 1982.

Герасимова А. Обэриу // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 48–79.

Друскин Я.С. Чинари // Аврора. 1989. № 6. С. 103–115.

Сажин В.Н. «...Сборище друзей, оставленных судьбою» // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. Рига: Зинантне, 1990.

Устинов А. Дело Детского сектора Госиздата 1932 г. // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 125–136.

Гинзбург Л. Николай Олейников // *Олейников Н.* Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990.

Олейников А. Поэт и его время // Там же.

Лунин Е. Дело Николая Олейникова // Аврора. 1991. № 7. С. 140–146.

Мальский И. Разгром ОБЭРИУ: Материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 166–191.

Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993.

Жаккар Ж.-Д. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995 (Современная западная русистика).

Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда (Олейников, обэриуты) // *Олейников Н.А.* Стихотворения. Bremen: K-Presse Verlag, 1975.

Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАпресс, 1997.

Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Мейлах М. «Лишь мы одни — поэты, знаем дней катыбр». Поэзия Даниила Хармса // *Хармс Д.* Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М.: Гилея; Кайенна, 1999.

Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.

Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Дис. ... д. филол. н. СПб., 1999.

Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Олейников Н.М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000.

Кобринский А.А. ОБЭРИУ: история и поэтика // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. СПб.: Изд-во «Logos»; М.: Высшая школа, 2002.

Токарев Д.В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (Научная библиотека. Вып. 35).

Коновалова А.Ю. Эстетика и поэтика обэриутов. Дис. ... к. филол. н. Уфа, 2005.

Daniel Kharms and the poetics of the absurd. Basingstoke (Hants.) London, 1991.

С.Г. Семенова

Николай Заболоцкий

Н.А. Заболоцкий — поэт, относящийся к числу тех, о ком можно сказать словами М.И. Цветаевой: «поэт с историей». Движение и повороты его оригинальной творческой судьбы были настолько причудливыми, что вряд ли могли быть заранее предсказуемыми. Вместе с тем различные поэтические периоды являлись ступенями творческой эволюции одного поэта: «Столбцы», поэзия 1930-х гг., лирика 1940—1950-х и «Рубрук в Монголии» были продуктом единой логики развивающегося поэтического сознания.

Заболоцкий пришел в большую литературу не только со свойственной молодости дерзкой уверенностью в собственных художественных силах, но еще и с огромным желанием отыскать ответы на волнующие его вопросы бытия. При этом такое тяготение сочеталось с несколько провинциальным стремлением постичь истину самостоятельно и как бы впервые («самодеятельным философом» называл Заболоцкого Н.К Чуковский). Поиски ответов на вечные вопросы были главной пружиной его философской и поэтической эволюции. Именно мысль становилась главным предметом лирического переживания. Более того, саму поэзию Заболоцкий понимал как «процесс рождения мысли»[1]. И своего наиболее полного звучания лирика Заболоцкого достигает именно тогда, когда запечатлевает этот «процесс рождения мысли». Его полный самобытности поэтический язык становится имманентным способом выражения философского сознания, реальной и единственной возможностью оригинального философского мышления поэта.

Хорошо об этом свойстве поэтического сознания говорил современник поэта Л.С. Липавский: «Его (Заболоцкого. — *Т. И.*) поэзия — усилие слепого человека, открывающего глаза. В этом его тема и величие. Когда он делает вид, что глаза уже открыты, получается плохо»[2]. Лишь помня об этом свойстве поэтического мышления, можно говорить о «философской поэзии», о «поэзии мысли», традиции которой в XX в. развивал Заболоцкий.

Первый поэтический сборник Заболоцкого «Столбцы», увидевший свет в 1929 г., сразу же ошеломил своего читателя. Стихи «Столбцов» обескураживали своей, как казалось, непохожестью ни на что. Они воспринимались как нечто резко нарушающее поэтическую традицию, вы-

ходящее за пределы литературы (не случайно в сознании современников возникало сравнение их со стихами капитана Лебядкина) и все же остающееся в рамках настоящей поэзии. Критика отреагировала на сборник незамедлительно. Практически во всех статьях 1929—1930-х гг. была отмечена парадоксальность взгляда на мир автора «Столбцов». Но при этом подавляющее большинство оценило эту особенность отрицательно[3]. Самая частотная аналогия, возникавшая в критике социологического толка того времени, — это аналогия с кривым зеркалом, уродливо отражающим действительность: «В какой странный, необычный, смешной мир мы попали! Здесь все сдвинуто с обычных плоскостей, здесь перепутаны привычные планы, здесь нарушены принципы трех измерений, и мир конструируется по законам отражения каких-то уродливых зеркал»[4]. Кроме того, сразу же было отмечено, что главная тема «Столбцов» — мещанство, и автор стихов был немедленно заклеймлен апологетом мещанской стихии (прием, использованный критикой и против Зощенко).

Однако, обращаясь к тексту Декларации Обэриу (притом что именно Заболоцкий является автором раздела Декларации, посвященного поэзии Обэриу), вышедшей за год до «Столбцов», видно, что именно эти два аспекта, воспринятые критикой негативно, являются для поэта принципиальными. «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. <...> В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты "нереальны" и "нелогичны"? А кто сказал, что "житейская" логика обязательна для искусства? <...> У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, а помогает его познать»[5].

Прежде всего обращает на себя внимание то, что Заболоцкий подчеркивает гносеологическую, а не собственно эстетическую функцию искусства. Более того, в фокусе его внимания — столкновение в познавательном процессе двух моделей мышления. Логика искусства и логика обыденная оказываются не только глубоко различными по своей природе; разительно отличаются друг от друга и созданные ими представления о действительности. Картина мира, возникающая в «Столбцах», стремилась перевернуть традиционно-привычные представления, она деформировала «нормальный» облик реальности. Вот почему в критике и фигурировал образ кривого зеркала: кривым оно представало именно с позиций житейской логики. Декларация же отстаивала право художника на нетрадиционное, неканоническое восприятие действительности. А «Столбцы» становились практической реализацией этой теоретической программы: стихи делались поэтическим образцом свободного восприятия эмпирической действительности, своеобразной моделью крушения устоявшегося взгляда на мир.

Мещанство нэповской эпохи становилось для Заболоцкого символическим выражением обыденного сознания в целом, матрицей житейской ло-

гики. Такое сознание ощущается поэтом как косное и потому уже ограниченное. Именно оно должно быть раскрепощено от уз условностей мышления. Иначе говоря, мещанин должен стать объектом сознательного «возделывания мозга»[6], по слову Хлебникова. Поэтому тема «Столбцов» вырабатывалась именно с этих позиций. Протест Заболоцкого был направлен не столько против мещанского быта, бытового поведения, эстетической безвкусицы, сколько против инертности его мышления, застывшего сознания, являющегося первопричиной мещанского стиля жизни в целом. Реалии нэповского быта конца 1920-х гг. глядятся знаками бездуховного существования человека в условиях нового социального бытия, обещавшего появление новых и неограниченных, как казалось поэту, возможностей человеческого разума.

Поэтическое сознание, желавшее быть сложным, стремилось идти в ногу с современными научно-философскими представлениями. В связи с достижениями научного знания, связанными прежде всего с именами Эйншейна, Римана, Лобачевского, изменялось не только устоявшееся представление о физической реальности, расширялись понятия о природе человеческого сознания и его познавательных возможностях. Е. Замятин, остро почувствовавший в 1920-е гг., что художественная мысль не может оставаться индифферентной по отношению к этим процессам, писал: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он условность, абстракция, нереальность. И поэтому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство»[7]. Само существование в интеллектуально-художественном поле 1920-х гг. теории Эйнштейна как бы обусловливало возникновение неканонического восприятия мира. «Эйнштейном — сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон? <...> Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом»[8], — отмечал Замятин. Во многом это замечание справедливо и в отношении «Столбцов», где мещанский быт принимает фантасмагорические очертания.

Житейская логика в противовес сознанию художника стремится к упрощению самых сложных проблем. И в декларации Обэриу, и в «Столбцах» Заболоцким, по существу, еще раз отражен тот конфликт, который характерен для литературной ситуации 1920-х гг. в целом. Именно в 1920-е гг. заново (после символистов) был осознан гигантский разрыв между индивидуалистическим сознанием художника и коллективными формами мышления. В это время стал очевидным факт выступления массы в качестве активнейшей действующей силы в историческом процессе. Игнорировать его было невозможно. Тем более, что массовое сознание стремилось к участию в жизни идей. Оно стремилось приобщиться к величайшим идеям эпохи, в первую очередь — революционным. Происходила невиданная до сих пор политизация нации, качественно изменявшая основы психики рядо-

вого человека. Массовым сознанием активно усваивалась, упрощаясь при этом, советская идеология. Ее основные понятия доходили до сознания масс в искаженном, огрубленном виде. Эта особенность фиксировалась художественным сознанием времени: «Недумающий лоб не мог переварить и понять всех идей революции, но в ее пламенной мощи было свое, родное, дедовское»[9]. Это высказывание А. Яковлева перекликается с эпизодами в «Чевенгуре» А. Платонова, где речь идет о коммуне Чепурного. Осуществление идеи коммуны происходит за счет волевого натиска на действительность, где платой за реализацию становится ее упрощение.

Особенно остро эти противоречия выявлялись при осмыслении ключевой для революционной и постреволюционной эпохи проблемы свободы. Если массовое сознание трактовало понятие свободы в узком, эгоистическом и прагматическом смысле, то склонное к усложнению художественное сознание переносило его из социально-исторической в иные — натурфилософскую, метафизическую, утопическую — сферы. Известно, что символисты переживали начало века эсхатологически, пророчествуя о революции духа, завершающей земную историю, после которой наступит время метафизической свободы. Маяковский жаждал найти «царство свободы» в коренном преобразовании биологической природы человека, в частности, в ликвидации смерти. Хлебников связывал возможности освобождения человека с овладением им законами времени.

Вновь возникшая проблема преодоления противоречия между индивидуалистическим и массовым сознаниями означала в том числе и то, что эстетическая и художественная мысль 1920-х годов втягивалась в разрешение гносеологической проблематики. В этом процессе участвовали перевальцы, полемизировавшие с рапповцами по вопросу о роли рационального и интуитивного начал в природе художественного творчества (наподобие того, как символисты в свое время полемизировали с кантовским рационализмом, выстраивая при этом собственную эстетическую теорию). Об общем интересе к проблемам сознания и познания свидетельствовал и повальный интерес к работам З. Фрейда о сознательном и подсознательном в человеческой психике. А.К. Воронский в 1920-е гг. постоянно подчеркивал богатые возможности для развития новой литературы, заключенные в творчестве А. Белого и М. Пруста. В творчестве этих писателей критика во многом привлекало их умение пластически передавать сложность внутренней жизни человека, и не столько психологической (как ее понимал романный XIX век), сколько жизни сознания и подсознания. Обращение писателей, входивших в группу «Серапионовы братья», к так называемому сказу означало в том числе и пристальное внимание к речевым формам мышления.

Если для перевальцев и части писателей-реалистов в обширной гносеологической проблематике узловой оставалась проблема соотношения рационального и интуитивного, сознательного и подсознательного, то для формалистов и художников-авангардистов стержневой оказывалась проблема *восприятия*. М.В. Матюшин разрабатывает особую теорию расширенного восприятия. К.С. Петров-Водкин пишет работу «О науке видеть».

П.Н. Филонов утверждает необходимость многомерного восприятия эстетического объекта. Имеющим принципиальное значение в этом ряду стало открытие В.Б. Шкловским приема *остранения*. Прием, заставляющий «дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания»[10], Шкловский объявил лежащим в основании почти любого художественного образа. Остранение помогало передавать необычную точку зрения воспринимающего, содействовало достижению эффекта «увеличения ощущения вещи»[11].

Предложение «посмотреть на предмет голыми глазами» (I, 522), сделанное в Декларации Обэриу, по существу, дублировало остранение Шкловского. Обэриуты (Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий) во второй половине 1920-х гг. остро ощутили момент качественного изменения не только современных представлений о мире, но и природы логического мышления. Члены Обэриу (особенно Хармс и Введенский) сумели уловить и выразить в своем творчестве то, что человеческое сознание больше не работает в рамках логических категорий, или вернее, сами логические категории не выражают более всего богатства возможностей человеческого сознания. В разговоре с Л.С. Липавским Введенский говорил: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума, более основательную, чем та, отвлеченная»[12]. Я.С. Друскин, комментируя это высказывание, добавлял: «Неслучайно это сравнение с “Критикой чистого разума”. Поэзия Введенского соприкасается с гносеологией — поэтическая гносеология»[13]. То же самое можно сказать и об остальных членах Обэриу: так или иначе все они соприкасались с вопросами гносеологического порядка. В этом контексте и «Столбцы» воспринимаются как проведение Заболоцким своеобразной поэтической ревизии гносеологических возможностей современного сознания.

Для обэриутов восприятие мира явлений не дает адекватного знания о его сущности. И эта неадекватность заложена в самой природе человеческого сознания: «Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни»[14], — говорил Введенский. В самой жизни заложено принципиальное несоответствие логическим законам мышления. И вот эту широту жизни обзриуты пытались познать, обогащая сознание внелогическим инструментарием. Но вопрос о путях постижения истинной картины мира с неизбежностью возвращал обэриутов к гносеологической проблематике Канта, который отдавал предпочтение рационально-дискурсивному инструментарию, не доверяя интуитивному способу познания. Заболоцкий в большей степени, нежели Хармс и Введенский, оставался в рамках именно кантовской традиции. Хармса и Введенского в большей степени занимали «глубины индивидуального сознания»[15], иррациональные и подсознательные структуры; гносеологическая проблематика, в их понимании, имела экзистенциальную окраску. Заболоцкого же в сфере сознания интересовали прежде всего не индивидуальные, а типические механизмы, не интуитивные, а рационально-логические структуры мышления. Вот почему *алогический* образ Заболоцкого существенно отличается от аналогичного у Хармса и Введенского.

В стихотворении 1927 г. «Движение» (А бедный конь руками машет, / То вытянется, как налим, / То снова восемь ног сверкают / В его блестящем животе (I, 44)) задача Заболоцкого — не в том, чтобы запечатлеть образ, тождественный филоновскому или вербально воспроизводящий современные кино-эксперименты. Автор стихотворения стремится уловить здесь свойство самого человеческого сознания, воспроизвести общие механизмы восприятия. Так, А. Бергсон считал, что человеческому уму вообще свойственен «кинематографический механизм мышления»[16]. При таком мышлении рассудок фиксирует отдельные статические кадры, и «искусственно прокручивая их, создает иллюзию естества»[17]. Характер кинематографического движения сводится, прежде всего, к движению механическому, в котором время сливается с пространственной протяженностью вещи. Такое наложение и создает эффект многоногого коня — алогический образ из мира кривых зеркал.

Поэтическая гносеология Заболоцкого-обэриута была сосредоточена, с одной стороны, в проблематике «Столбцов», сконцентрированной на вопросах сознания и восприятия, с другой — в поэтическом методе, противопоставленном интуитивному постижению мира символистами.

В 1920-е гг. Заболоцкий активно ищет пути освобождения поэзии от *изобразительной повествовательности*, от той необходимости поэтического описания предметов и явлений в их последовательных взаимосвязях, которая, как казалось, исчерпала себя уже в классической поэзии. Непосредственное, или интуитивное, восприятие мира для нового искусства ассоциировалось с эстетикой художественного реализма. Поэтому авангардное искусство вступало в борьбу с «миметической функцией» искусства, которая, казалось, обладала лишь пассивной способностью отражения действительности. Новое искусство пыталось преодолеть эту пассивность и в большей степени приблизиться к сущностным основам бытия, стать не реалистическим, а реальным искусством.

Отказ от непосредственного, безусловного реалистического восприятия окружающего приводит Заболоцкого к тому, что одной из главных пружин художественного построения «Столбцов» становится игра.

Воспроизведение эмпирической действительности как игровой, в самом деле, с одной стороны, уводит поэта от непосредственного реалистического изображения, с другой — приближает к действительной сущности мещанского мира, к которому обращен его взор.

В «Столбцах» торжествует взгляд на человека как на некое суммарное, а не уникальное явление. Более того, лишенный индивидуальных личностных черт человек здесь превращается в образ механизированной куклы, а поэтическое движение — в драматическое действие кукольного спектакля[18]. Действие в таких стихотворениях, как «Вечерний бар» («Красная Бавария» — 1926), «Свадьба» (1928), «Фокстрот» (1928), «На рынке» (1927), «Народный Дом» (1928), «Цирк» (1928), напоминает действие кукольного спектакля, персонажами которого становятся мещане, превратившиеся в куклы. Задача здесь заключена в том, чтобы показать внутренний алогизм привычнейшей ситуации, знакомой любому горожанину. В качестве героев «Столбцов» действуют часовой, посетители вечернего бара, зеваки на празд-

нике, футболист, маклаки, попы, городские калеки, свадебные гости и т. д. Преображение этих, для того времени всем привычных персонажей наступает в тот момент, когда они попадают в поле зрения поэта, воспринимающего происходящее как игру. И такая метаморфоза не случайна. Ведь известно, что именно кукла является сниженным, зачастую пародийным, выражением человеческой телесности. А выпячивание физического и телесного за счет уничижения духовного в качестве результата имеет комический эффект[19]. Эти «кукольные качества» Заболоцкий и выявляет в мещанском мире.

В изображении материального, телесного мира в «Столбцах» проявляется своеобразный «дуализм» (в противовес «монизму» 1930-х гг.). Для автора «Столбцов» дух и материя суть существующие отдельно друг от друга. Причем знание о духовном представлено при изображении мещанской стихии со знаком «минус», как неприсутствие его в этом мире. Отказ признать наличие в человеке психологической, духовной жизни приводит к тому, что образ человека предстает только в качестве телесной оболочки: «Лишь бабьи туловища скачут» (I, 62). В стихотворении «Футбол» (1926) тело и душа существуют отдельно друг от друга: «Как плащ, летит его душа...» (I, 34). При этом человеческие движения упрощаются до предела, становясь примитивными и механическими: «Кричат слепцы блестящим хором, / Стальные вытянув персты» (I, 57). Движение вытянутых вперед рук застывает в этом оцепенелом жесте. Однообразие ограниченных движений доводится до автоматизма: «А третий, грозен и румян, / В кастрюлю бьет, как в барабан» (I, 57–58). Или вообще застывает в кукольной неподвижности: «Стоит, как кукла часовой» (I, 349). Отсутствие хотя бы проблеска внутренней жизни персонажей «Столбцов» приводит к тому, что торжествующая материя старается «закрепить целесообразные движения тела в тупые, косные привычки, отлить изменчивые выражения лица в застывшие гримасы»[20]. Таким образом материя придает телесности комические черты, наделяя при этом человеческий облик особенностями кукольной маски с одеревенелой мимикой: «Его лицо передвижное / Еще хранит следы венца» (I, 50); «Но лица плоски, словно блюдца» (I, 354); «И сдвинулось лицо в наперсток» (I, 46); «Слепил перстом улыбочку на личике коротком» (I, 59–60).

Исследователями уже давно замечено, что мотив куклы «иначе может быть назван мотивом *омертвения* или механизации»[21]. И уже в своей идее он несет момент комического или страшного. Игровая ситуация для Заболоцкого существенным образом связана и с моментом переодевания, костюмирования. В сущности, некий ролевой, а, следовательно, и игровой элемент заложен уже в самой идее костюма. Костюм — всегда свидетельство особой функции костюмированного лица. Доведенная до логического завершения, эта тенденция приводит к тому, что человек, скрытый под костюмом, формой, воспринимается именно как кукла:

А часовой стоит впотьмах
В шинели конусообразной...
(«Часовой», 1927 — I, 40)

Эффект кукольной статичности образа часового здесь достигается как раз за счет выдвижения на первый план костюма — «шинели конусообразной». Причем облик одежды упрощается до нарочито геометрических, условных форм, призванных вызвать у читателя аллюзию с упрощенным образом самого человека под этой «шинелью конусообразной».

Момент костюмирования содержит в себе и образ «попа», ставший почти сквозным в «Столбцах»:

Восходит поп среди двора,
Он весь ругается и силы напрягает,
Чугунный крест из серебра
Через порог переставляет.
Больному лучше. Поп хохочет,
Закутавшись в святую епанчу.
Больного он кропилом мочит,
Потом с тарелки ест сычуг...
(«Болезнь», 1928 — I, 37–38)

Обрядовая сторона жизни, будучи остраненной, несомненно, может быть воспринята как игровой акт, содержащий в себе скрытый комизм. Для того, чтобы увидеть комическую сторону обряда, достаточно сосредоточить внимание на церемониальной, внешней его стороне, пренебрегая сакральным смыслом (как это и делается в стихотворении «Болезнь»: «Больного он кропилом мочит»). Тогда те движения, под которыми подразумевается наличие некой идеальной внутренней сути, становятся механическими:

Как жрец, качается маэстро.
Он бьет рукой по животу,
Он машет палкой в пустоту...
(«Фокстрот» — I, 51)

Действия дирижера квалифицированы столь же бессмысленными, как и качание жреца, коль скоро за манипуляциями последнего не признается никакого религиозного значения. Эти качания абсолютно нелепы, сниженно гротескны, направлены в никуда, в пустоту. *Обрядовость, церемониальность* движений, совершаемых режиссером, позволяет автору обесценить их, потому что музыка (фокстрот) признана здесь лишенной духовного содержания; в ней отсутствует то, что сделало бы осмысленными действия режиссера.

Смысл превращения человеческого образа в кукольноподобный заключен еще и в том, чтобы перевести невидимый план косного мышления, «житейской» логики в план видимой, косной телесности и ее механического движения. Кукольная телесность, механистичность и мертвенность жеста становятся как бы пластическим замещением мещанского обыденного мышления.

Действительность, воспринятая в «Столбцах» как основанная на игровых отношениях, лишается причинно-следственных связей между предметами и явлениями, характерных для нормального мира. Поэтому празднично-игровой мир «Столбцов» становится как бы практическим воплощением алогизма в реальность. Игровая ситуация словно оживляет и одушевляет абстрактно-рациональный алогизм, который был центральным пунктом и поведения, и эстетической программы всех обэриутов. Е. Шварц, близкий к обэриутам, записывал в дневнике: «В нашем веселье <...> приветствовалось безумие. Остроумие в его французском представлении презиралось. Считалось доказанным, что русский юмор — не юмор каламбура. Он в отчаянном нарушении законов логики и рассудка»[22].

Причем, в отличие, например от Брюсова, который в «Ключах 23 тайн» различает игровую и гносеологическую функции искусства[23], Заболоцкий-обэриут понимает игру именно как художественный способ познания действительности. Игра для поэта — не просто способ организации внутрипоэтического действия. Она становится целесообразной, приобретая свой смысл, лежащий за пределами самой игры, — в познании истины. Это было возвращением к кантианскому сближению игры и процесса познания, основанному на главном условии для обоих видов деятельности — свободе. Свободная игра способностей представления, являющаяся, по Канту, движущей силой познания, в художественной условности, также как и в философском творчестве, позволяет конструировать новую реальность, могущую не отвечать привычному представлению о ней. Новая художественная реальность, созданная в акте проявления художественно-игровой свободы, одновременно является и особой моделью, гипотезой мироустройства, добытой в процессе свободного познания и игрового моделирования.

«Столбцы» Заболоцкого во многом и есть поэтический результат одновременно познающего и играющего сознания. Поэтический метод «Столбцов» объединяет в себе анализ, лежащий в основании любого рационального конструирования, и игру. Поэт словно бы реализует в стихах своеобразный вариант «игры в бисер», интеллектуальной, «мозговой» игры (если вспомнить А. Белого), втягивающей в собственное поле научный или квазинаучный анализ.

Стихотворение «Белая ночь» (1926) открывается энергичным побуждением к особому восприятию: «Гляди: не бал, не маскарад» (I, 30). Автор поочередно отвергает традиционные, ставшие привычными празднично-игровые, театрализованные формы организации жизни. И постепенно выстраивает свой — неузнаваемо-фантастический образ праздника Белых ночей, втягивая в этот процесс и читателя. Уже сложившийся образ петербургского-ленинградского праздника намеренно расшатывается автором стихотворения. Целостный облик городских торжеств подвергается аналитическому вмешательству, разлагаясь при этом на составные элементы. Существенно здесь и то, что само природное явление белых ночей осмысляется как выпавшее из нормы, алогичное: «Здесь ночи ходят невпопад».

Отсюда и возникающая в конце стихотворения ассоциация с заспиртованными уродцами из Кунсткамеры:

И ночь, подобно самозванке,
Открыв молочные глаза,
Качается в спиртовой банке
И просится на небеса.

Уродцы — тоже из ряда явлений, нарушающих природную норму, они, в своем роде, тоже явление алогическое.

Атмосфера городских гуляний представлена в стихотворении как нечто хаотическое: «И всюду сумасшедший бред» (I, 31). Этот хаос складывается и как результат ненормированного поведения участников праздника, и как результат аналитического восприятия происходящего автором стихотворения:

Здесь, от вина неузнаваем,
Летает хохот попугаем.

Происходит аналитическое разъединение двух явлений, прежде неразрывно связанных: распадается привычная связь между человеком и его хохотом. Хохот становится самостоятельным субъектом, ведущим жизнь, независимую от человека, который его издает. Автор, как бы играя, объективирует хохот, создавая при этом новую реальность — фантастический, алогический образ хохота-попугая.

Праздничная, игровая картина мира жизни содержит известную долю алогического по отношению к жизни повседневной. Поэтому для Заболоцкого игровое видение мира — ближайшая возможность показать действительность под новым углом зрения, выйти за рамки привычного восприятия жизни.

Вместе с тем и само пространство-время, вовлеченное в карнавализацию, оказывается преображенным по сравнению с привычным представлением о нем. Нормой здесь оказывается перевернутое пространство:

Здесь возле каменных излучин
Бегут любовники толпой,
Один горяч, другой измучен,
А третий книзу головой.

С одной стороны, таким образом проявляется своеобразное «эйнштейнианство» Заболоцкого, конструирующего картину мира согласно новейшим представлениям о ней. С другой — поэт как бы произвольно играет понятиями времени, пространства, качества, количества и т. д. Поэтому все происходящее в этой реальности немотивировано. Игровая логика, действующая по праву творческой свободы, принципиально не требует объяснения, потому что она имманентна себе. Поэтому невозможно логически объяснить, почему хохот летает попугаем, почему «танец — козерог» и почему любовник бежит «книзу головой». И. Синельников вспоминает, как «Николай Алексеевич говорил, что с помощью словосочетаний "задом-на-

перед", "наоборот" и особенно "книзу головой" возможно изображать предметы под новым углом зрения, в неожиданных ракурсах»[24].

Изобразительный ряд в стихотворении разделяется на отдельные строфы-столбцы. Внутри строфы образы, подчиненные аналитизму, казалось бы, готовы обособиться друг от друга. Изображение реальности будто совсем лишено каких-либо организующих принципов. Все тяготеет к тому, чтобы рассыпаться. Единство сюжета как движения событийного ряда отсутствует. Однако логика единства здесь все-таки существует. Поэтическое повествование держится единством темы, вынесенной в заглавие, — «Белая ночь».

Кадр-строфа, являющаяся формообразующим элементом стихотворения, представляет собой изображение какого-либо определенного микрособытия, извлеченного из большого праздничного действа:

Качалась Невка у перил,
Вдруг барабан заговорил —
Ракеты, выстроившись кругом,
Вставали в очередь. Потом
Они летели друг за другом,
Вертя бенгальским животом.

Однако отдельное микрособытие в строфе организовано таким образом, что оно не имеет какого-либо логического завершения. Изобразительный ряд в стихотворении дан как взгляд проходящего человека, выхватывающего лишь отдельные эпизоды из целостного события и не успевающего запечатлеть его начало и конец. Отсюда и общее впечатление незаконченности и случайности происходящего, отсутствие общей событийной логики.

Целостность же произведения организуется за счет почти механического нанизывания кадров на один стержень темы. В сущности, ряд этот может быть продолжен еще серией кадров на ту же тему. Поэтому стихотворение является принципиально открытой, незавершенной структурой, что характеризует стремление автора к определенной деструкции традиционной поэтической формы.

При ближайшем рассмотрении, однако, это стремление к разрушению традиционного смысло- и формообразования не доводится Заболоцким до логического завершения. Алогизм событий, подчеркнутый хаос происходящего закованы в стихотворении в строгие рамки синтаксической конструкции. Стихотворение имеет несколько визуальных планов: ближний подчеркнут трижды повторенным наречием «здесь», дальний — наречием «там», панорамный план, завершающий стихотворение, выделен объединяющим наречием «всюду»: «И всюду сумасшедший бред». Иерархические взаимоотношения этих планов не дают отдельным кадрам-строфам совершенно обособиться друг от друга. Стихотворение организуется в целостность синтаксического периода, создавая определенное единство смысла и формы. Хаотическое помещается в упорядоченное. В беспорядочном

наблюдается почти дисциплинарный порядок, для которого характерно перечисление: «Бегут любовники толпой, / *Один* горяч, *другой* измучен, / А *третий* книзу головой». Или определенный порядок расположения в пространстве: «Ракеты, выстроившись кругом, / Вставали *в очередь*. Потом / Они летели *друг за другом*, / Вертя бенгальским животом» (курсив мой. — *Т. И.*).

Нормальная действительность с привычной причинно-следственной цепочкой и логическими связями разрывается в стихотворении на дискретные элементы. Затем, согласно игровым условиям, происходит новое «собирание» прежде разъятого. Но этот новый образ мира, воссозданный в процессе игрового собирания, резко отличен от первоначального, подвергшегося аналитическому вмешательству. Художественным результатом аналитического разъятия и игрового синтеза в процессе конструирования новой действительности у Заболоцкого становится алогизм, который избавляет от необходимости заниматься изображением предметов и явлений в их целостности и выдержанных, последовательных взаимосвязях.

Одновременно с этим алогизм, алогический облик мира должен был стать художественным соответствием новейшей, «эйнштейнианской» картине мира, перевернувшей привычные представления о физической реальности, разрушившей классическую физику ньютоновского мира. Вопрос о соответствии художественного алогизма, созданного в процессе игрового моделирования, новейшему научно-философскому опыту волновал практически всех обэриутов. «Авторитет бессмыслицы» А. Введенский интересовался: «Правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это нобелевскую премию?»[25]

Правда, при этом границы аналитического принципа определялись обэриутами по-разному. У Хармса и Введенского последовательно применяемый аналитизм с неизбежностью приводил к деформации и деструкции логико-смысловой конструкции текста. Такое отношение к тексту свидетельствовало о понимании мира как абсурдного. В поисках основ совершенно новой поэзии, принципиально отличающейся от русской классической поэтической системы, Хармс и Введенский стремились к разрушению традиционных художественных элементов этой системы. Для Заболоцкого в применении аналитического принципа существовал определенный предел.

Сам Заболоцкий говорил: «Нас с Хармсом разделяет отношение к теме стихотворения. Я считаю, что тема обязательно нужна. Хармс отрицает это. В этом отношении он близок к Константину Вагинову, который свой сборник стихов озаглавил: “Опыты соединения слов посредством ритма”. Но у Вагинова при всей необычности его стихов, тему все же можно обнаружить. Хармс же более последователен в этом отношении»[26]. Похожие претензии были предъявлены Заболоцким и Введенскому еще в 1926 г.: «Строя свою вещь, Вы избегаете самого главного — сюжетной основы или хотя бы тематического единства»[27]. Л.С. Липавскому же, напротив, казалось, что сюжетность художественного произведения неспособна выразить современное мировосприятие: «Сюжет — причинная связь событий и их влияние на человека, связанные с ней, неинтересны. <...> Потому что настоящая связь

вещей не видна в их причинной последовательности»[28]. В отличие от Хармса и Введенского, Заболоцкий, обновляя поэтическую систему, в то же время стремился и сохранить конструктивно значимые элементы традиционной поэзии (сюжет, тему, логически осмысленный синтаксис). По свидетельству И. Синельникова, Заболоцкий настойчиво утверждал: «Надо писать не отдельные стихотворения, а целую книгу»[29]. Поэт чувствовал, что большая структура (книга стихов) обладает большей устойчивостью, так как может противостоять деструктивной тенденции аналитизма и алогизма. Поэтому «Столбцы», как книга стихов, и связаны для их автора с понятием «железной дисциплины»[30]. Автору «Столбцов» важно было найти некий баланс между аналитизмом, приводящим к распаду, и испытанно-устойчивыми компонентами стиха. Пытаясь отыскать такое равновесие, он стремился не дать возобладать деструкции над конструкцией, разрушительной инерции над архитектоникой стиха. Потому что, расширяя обыденное представление о мире, Заболоцкий эту картину мира видел все-таки структурной и осмысленной. Следует, однако, отметить, что обэриутский сборник Заболоцкого внутренне неоднороден. Поэтика «Столбцов» эволюционирует в рамках самого сборника. Это было замечено и другими членами Обэриу. К концу 1920-х гг., когда Заболоцкий практически расстается с Обэриу, в его стихах «стали исчезать не так давно любимые поэтом алогизмы»[31], — отмечает в своих воспоминаниях И. Бахтерев.

Пристальное внимание к связям между предметами и явлениями, которые виделись как алогические, сменилось к концу 1920-х гг. наблюдением за предметным миром как таковым. Становится заметен интерес поэта к жизни как выражению объема, плотности, фактуры. Предметный мир, увиденный в лоб, являет себя плотно сколоченным, оставаясь при этом достаточно условным в своем изображении, так как увиденное вещество не обретает психологической и реалистической конкретики. Поэтому стихи вновь оказываются внутри алогической поэтики. Правда, теперь такое видение восходит, скорее, к эстетике примитива, лубка и балагана:

Здесь бабы толсты, словно кадки,
Их шаль невиданной красы,
И огурцы, как великаны,
Прилежно плавают в воде.
(«На рынке» — I, 45)

Мир воспринимается теперь в его существенных чертах. Исчезает излишняя дробность, вещи становятся убедительно монументальными. А балаганная пластика словно берет верх над анализом.

В стихотворениях, завершающих «Столбцы», остраненное восприятие Заболоцкого стремится передать алогичность явления не конструктивно, а пластически. И если в стихотворениях, открывающих поэтический сборник 1929 г., таких, например, как «Белая ночь» и «Вечерний бар» («Красная Бавария»), пластический алогизм оставался случайным (Потом / летели огненные груши, / вертя бенгальским животом... (I, 342)), то в стихах

«На рынке», «Пекарня» (1928), «Рыбная лавка» (1928) он становится ведущим элементом художественного образа. Можно сказать, что поэтически эволюция «Столбцов» движется в направлении от абстрагирующего алогизма к отказу от него, от «развеществленного», интеллектуального к пластически выраженному образу.

Борьба с поэтическим реализмом, с которой начал свой творческий путь Заболоцкий, приводит его к тому, что он отказывается натуралистически подражать эмпирической действительности, следовать убожеству трехмерной реальности. Поэтический рационализм в поисках истины приходит к необходимости включения в собственное восприятие мира строгого научного представления. Но такая попытка привела лишь к тому, что у поэта исчезла непосредственность в ощущении единства мира. Гносеология «Столбцов» — это попытка овладеть истиной на путях строгой научной фиксации мира. Поэзия Заболоцкого, игнорируя поэтическую интуицию, преследует достижение точности в передаче научного облика мира. Однако сама природа художественного метода не позволяла осуществить эту задачу. Игра, понятая поэтом как своеобразный метод познания действительности, инструмент для собирания материи, при проверке оказалась неспособной выполнить возложенную на нее функцию. Дело в том, что авторское сознание, подчиненное условиям игры, в «Столбцах» свободно оперировало *готовыми* представлениями, заимствованными из научно-философской сферы. Само объединение аналитизма и игры в составе единого поэтического метода оказалось художественно плодотворным для создания неподражаемо-уникального мира «Столбцов», но не достигало другой цели поэта-философа. Оперирование готовыми понятиями и истинами не дает самостоятельности в процессе философско-поэтического познания, хотя и рождает при этом настоящую поэзию. Ю.М. Лотман, исследуя феномен игры, писал: «Игра не может быть средством хранения информации *и средством выработки новых знаний* (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками)»[32].

И аналитизм, и игра манипулируют вторичными представлениями о мире, не оставляя возможности для первооткрытий. Поэтому Заболоцкий приходит к необходимости исследования объективного мира, а не природы человеческого сознания, это означало, что появилась насущная необходимость выйти за пределы поэтической гносеологии в проблематику онтологического характера. Но это требовало серьезного, а не игрового отношения к путям познания действительности. Все это вместе приводило поэта к существенным изменениям как проблематики, так и художественного метода в поэзии 1930-х гг.

Одновременно со стихами «Столбцов», с их ориентацией на гносеологическую проблематику, у Заболоцкого возникали стихи, выходящие за пределы поэтической концепции первого сборника. Ранние стихи такого рода датированы 1926 г. — «Лицо коня», «В жилищах наших». Они положили начало книге, которая в 1958 г. была названа «Смешанные столбцы» (при этом «Столбцы» 1929 г. были названы «Городскими столбцами»). Отличие стихов, вошедших в «Смешанные столбцы», от собственно «столбцовских»

было очевидным: оно заключалось не только в натурфилософской проблематике (хотя и она уже поразительна по зрелости и драматизму), но и в том инструментарии, в том поэтическом методе, которым пользовался Заболоцкий, создавая собственную «гипотезу бытия». В этих стихах поэт, выходя за пределы замкнутого человеческого сознания, открывал мир объективных сущностей, ценных сами по себе, не зависимых от чьего-либо восприятия. Открывавшийся мир представлен в грандиозной картине *природного универсума.*

Но и в своем поэтическом интересе к объективному миру Заболоцкий оставался исследователем, ощущавшим своим призванием не описание, а объяснение природы. Он отказывается воспринимать природу как источник чувственного наслаждения и эстетического созерцания, она для него — предмет анализа. Характерным в этом смысле является отношение Заболоцкого к стихам Фета, которые и являются лирическим описанием природы. Н.К. Чуковский свидетельствует: «Николай Алексеевич терпеть не мог Фета, как и многих других поэтов, с детства меня восхищавших. От этого между нами возникали постоянные споры, доходившие до настоящей ярости. Я отстаивал Фета с бешенством. Я читал ему фетовское описание бабочки:

Ты прав: одним воздушным очертаньем
Я так мила,
Весь бархат мой с его живым миганьем —
Лишь два крыла...

Выслушав, он спросил:

— Вы рассматривали когда-нибудь бабочку внимательно, вблизи? Неужели вы не заметили, какая у нее страшная морда и какое отвратительное тело?»[33]

В противоположность фетовскому лирический герой Заболоцкого становится, прежде всего, познающим субъектом, то есть воплощением самой родовой способности «человека познающего». Аналитическим усилием Заболоцкий проникает в живую природную плоть, потому что, так же как и в «Столбцах», не доверяет чувственному восприятию. Однако, если в «Столбцах» аналитическому разъятию подвергался мир физических величин, мир логических закономерностей, то в «Смешанных столбцах» интеллектуально расчленяются явления биологического, органического мира. Но это только одна сторона проблемы. Природа у Заболоцкого не только анатомируется, она подвергается еще и мифологизации особого рода.

В «Царице мух» (1930) поэт заимствует образ, отсылающий к преданию Агриппы Ноттингеймского о таинственной мухе, при помощи которой можно отыскивать драгоценные камни и металлы. Но мифологический образ у Заболоцкого приобретает вполне физиологические очертания. Если в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» (1929) соединены в поэтическое целое миф и игра, то в «Царице мух» сочетаются миф и анализ. При описании мифопоэтического образа мухи используется «микроскопическое» зрение, что позволяет увидеть в ней живое существо:

Муха, вся стуча крылами,
Мускул грудки развернув,
Опускается кругами
На болота влажный туф.
(I, 105)

Мифологическая муха здесь — обладательница натуралистических и даже анатомических деталей: «мускул грудки», «остов тела». Анатомируя муху, поэт стремится достичь наибольшей точности в ее изображении, которая была бы подобна научной точности и свидетельствовала об истинности существования насекомого. Но добивается другого результата: научная точность оборачивается «наукоподобной квазиточностью» — у реальной мухи нет ни мускулов, ни скелета. Но для Заболоцкого здесь важнее другое — наука предоставляет ему возможности для пересоздания старого мифа на новой, научной основе. Глаз исследователя-натурфилософа, оснащенный научным инструментарием, применяет его не только в отношении природной реальности, но и в отношении реальности мифологической.

Поэт стремится найти такой поворот мифа и мифопоэтического образа, который бы обладал познавательной функцией, поэтому в дальнейшем Заболоцкий отказывается от пересказа, хотя бы и обновленного, уже созданного когда-то мифа, как это было сделано в «Царице мух» или «Подводном городе» (в основе которого лежит платоновский миф об Атлантиде). Традиционные мифологемы, воссозданные в пересказе, по-видимому, не могли в полной мере отразить того миропонимания, которым обладал поэт. Возникала необходимость построения собственного мифа, к чему и обращается Заболоцкий в 1930-е гг. И. Синельников вспоминает: «Помню, мы говорили, что если символисты бесплодно мечтали о создании мифов, то “Торжество земледелия” приближает осуществление этой идеи»[34]. Это свидетельство отражает не только сознательное отношение Заболоцкого к собственному творчеству 1930-х гг. как к своеобразному мифотворчеству, но еще и то, что если для его творчества конца 1920-х гг. была важна художественная гносеология символистов, то для 1930-х гг. принципиально важной становится идея мифотворчества, т. е. онтологический аспект символистских поисков.

Эпоха, распростившись с символизмом, оставляла, однако, в качестве главной цели утопический идеал. И поэтому сама идея мифотворчества сохраняла актуальность для искусства 1920–1930-х гг. В творчестве автора «Столбцов» возникала задача создания нового мифа, наделенного энергией, способной преобразить живую реальность. И это придавало натурфилософскому мифу Заболоцкого черты утопии. Кроме того, Заболоцкому важно было выявить новые гарантии для познающего разума, не нашедшего союзника в аналитически-игровом поиске истины. Теперь научно-аналитический путь художественного познания должен быть соединен с мифом. При этом Заболоцкий не отказывается от гносеологического аспекта мифа, из которого некогда вышли философия и наука (как известно, исторический путь, пройденный познающей мыслью, традиционно обозначается фор-

мулой «от мифа к логосу»). Но Заболоцкий стремится проделать в данном случае как бы «обратный путь»: индивидуальную философскую мысль оформить мифологически.

Миф для Заболоцкого становится смыслообразующим заданием и смыслообразующей парадигмой, диктует философско-поэтическую концепцию. То, что не удалось сделать в «Столбцах», где аналитически расчлененный мир не имел собственного внутреннего единства, Заболоцкий попытался осуществить средствами натурфилософской лирики 1930-х гг., в которой естественнонаучный анализ должен быть условием нового синтеза, рождающего обращенный в будущее миф, т. е. этико-биологическую утопию.

Эпоха, отменяя традиционную европейскую философию как абстрактно-философское умозрение, диктовала необходимость активного практического вмешательства как в социальное, так и в природно-биологическое устройство жизни. Или, как формулировал К. Маркс: «Философы до сих пор только объясняли мир, дело же заключается в том, чтобы изменить его»[35]. Та же самая мысль могла, однако, рождаться и совсем из других посылок: «философия, понимаемая лишь как мышление, есть произведение еще младенчествующего человечества <...> Но философия, понимаемая не как чистое только мышление, а как проект дела, есть уже переход к совершеннолетию»[36] (Н.Ф. Федоров). Согласно этому взгляду, природа представлялась, прежде всего, миром объективных закономерностей, «царством необходимости». Заболоцкий вслед за Федоровым и Циолковским ставил задачу преодолеть природные закономерности — шагнуть из «царства необходимости» в «царство свободы». Но на этот раз не только условно, манифестируя свободу восприятия, как в «Столбцах», но и реально вторгаясь в объективное мироустройство.

Заболоцкий исходит из того, что существующая природная жизнь устроена несправедливо уже на биологическом уровне. Вслед за Федоровым поэт мог бы сказать: «Нужно прежде всего признать, что никакими общественными перестройками судьбу человека улучшить нельзя: зло лежит гораздо глубже, зло в самой природе, в ее бессознательности, зло в самом рождении и связанной с ним неразрывно смерти»[37]. Мотив смерти и мотив бессознательности природы, а также мысль о путях их преодоления становятся в творчестве Заболоцкого 1930-х гг. определяющими. При этом рождалась определенная этическая коллизия, требовавшая своего разрешения.

Одной из возможностей преодоления этической несправедливости поэту видится путь возвращения человека к изначальному природному состоянию, ведущему к преодолению пропасти между разумом человека и неразумностью природы, между смертностью человека и природным бессмертием. В своем желании увидеть человека в качестве составной части природы Заболоцкий продолжает натурфилософскую традицию, не знающую исторического времени. Человек в этой концепции «доисторичен», «внеисторичен». Желание представить человека составной частью биосферы, частью «живого вещества»[38] (В.И. Вернадский) заставляет Заболоцкого *вообразить*, как это может произойти, т. е. создать определенный мифологический «сюжет». В центре стихотворения «В жилищах наших» (1926) —

описание превращения людей в деревья. Рисуя подобное превращение, автор символически высказывает мысль об осуществлении желаемого единства природы и человека:

Вот мы нашли поляну молодую,
Мы встали в разные углы,
Мы стали тоньше. Головы растут,
И небо приближается навстречу.
Затвердевают мягкие тела,
Блаженно дервенеют вены,
И ног проросших не поднять,
Не опустить раскинутые руки.
(I, 79–80)

Представленная в стихотворении картина имеет под собой как мифопоэтические представления (стоит только вспомнить многочисленные метаморфозы в древнегреческих мифах или восточную идею сансары), так и научные представления (в частности, идею Циолковского об автотрофности человеческого организма). И наравне с мифопоэтическим воображением научное знание здесь служит для создания идеальной картины мира. Философско-поэтическая мысль, отыскивая способы бесконфликтного существования мира, выражает себя в мифопоэтическом образе «человеко-дерева».

Поиск снятия конфликтности между человеком и природой ведется и в стихотворении «Искушение» (1929). Как справедливо отмечает И. Ростовцева, в основании стихотворения лежат мифопоэтические представления о приходе смерти к человеку[39]. Но вместе с сохранением персонифицированных черт смерть одновременно предстает и актом чисто физического разложения: «И течет, течет бедняжка / В виде маленьких кишок» (I, 84). Разрешить же антиномию жизни-смерти призвано утверждение Заболоцким представления о бессмертии как своеобразной метаморфозе, перерастающей в воскресение: «Солнце встанет, глина треснет, / Мигом девица воскреснет» (I, 84).

Жизнь земная, которую проживает каждый человек, представляет собой жизнь индивидуальную и конечную. Но существует и другой мир: «Мир над миром существует» (I, 84). В нем жизнь протекает вне индивидуальных, персонифицированных форм. Воскрешение девицы изображается как переход от жизни индивидуальной к общеприродной, внеличностной и даже внеантропоморфной: «Была дева — стали щи» (I, 84). Но такое аморфное состояние человека в природе не может удовлетворить Заболоцкого, желавшего отыскать индивидуальные формы бессмертия. И поэтому превращение продолжается:

Из берцовой из кости
Будет деревце расти,
Будет деревце шуметь,
Про девицу песни петь...
(I, 85)

А это, по сути, новое возвращение к фольклорным представлениям о взаимоотношениях человека и природы, но как бы подкрепленное, удостоверенное естественнонаучным знанием. Наука, выросшая из разложения мифа, теперь снова начинает работать над созданием новой мифологии, как о том некогда мечтал Шеллинг.

Таким образом, Заболоцкий в рамках одной проблемы нащупывает варианты реализации того мифопоэтического задания, в пределах которого развивается его творчество 1930-х гг. Миф, выстраиваемый Заболоцким, стремится иметь под собой строгое научное основание, подкрепляя себя идеями К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, Ф. Энгельса. В то же время он ощутимо сохраняет связь с древними мифологиями, несущими в себе представления о совершающихся в универсуме метаморфозах. Впрочем, в прописываемых Заболоцким «мифологических сюжетах» одной из важных для него остается этическая сторона проблемы. И это отличает создаваемую им мифологию от древнего мифа, лежащего за пределами нравственной проблематики. Здесь же кроется различие между игровым и мифопоэтическим представлениями Заболоцкого о мире. Игра, являющаяся по своей природе принципиально внеэтичной, не может участвовать в построении эпической модели идеального мира. С большой долей уверенности можно предположить также, что внеэтичность, заложенная в природе игрового, была не последней причиной не только отказа Заболоцкого от игрового метода, но и того расхождения с Обэриу, которое произошло на рубеже 1920—1930-х гг. Вот почему в своей натурфилософской лирике он тщательно прописывает этическую концепцию, но выводит ее не из социальных отношений, а непосредственно из взаимоотношений человека и природы. Здесь Заболоцкий дает своеобразную вариацию рационалистической этики, заставляющей вспомнить философию Спинозы или Г.С. Сковороды. Но для развертывания своей натурфилософской и этической утопии Заболоцкому потребовалось выйти за пределы лирического рода — в эпос. «Торжество земледелия», поэма, написанная в 1929—1930 гг., была первой попыткой построения такого жанра.

Как известно, поэма написана под огромным влиянием философских утопий Хлебникова, сила и размах которых поражали воображение Заболоцкого. Неслучайно автор «Торжества земледелия» вводит Хлебникова в число действующих лиц поэмы, хотя Велимир Первый присутствует среди живых «странным трупом», зарытым в «новгородский ил». Реальный эмпирический образ Хлебникова как человека содержит в себе как бы структурный отпечаток универсального поэтического идеала, адресованного всей природе, которой еще предстоит «вочеловечиться». Эта идея «вочеловечивания» природы и организует собой «Торжество земледелия». В результате вочеловечивания должна решиться и нравственная проблема: преодолена вековая несправедливость в отношениях человека и природных созданий.

В основе сюжета поэмы лежит столкновение старой и новой форм мышления: Солдата и животных, Солдата и Крестьян, Солдата и Предков, Тракториста и Сохи. Сознание крестьян тесно связано с «низшей» мифологией (черти, домовые, демоны, русалки и т. д.), родившейся из одушевленного

понимания природы. В главе «Беседа о душе» крестьяне пытаются определить, что же такое душа:

Она, как столбичек, плыла
С могилки прямо на меня
И, верю, на тот свет звала,
Тонкой ручкою маня.
Только я вбежал во двор,
Она на столбик налетела
И сгинула. Такое дело!
(I, 120)

Такой образ души складывается из мифопоэтического представления в такой же мере, в какой и из непосредственного чувственного опыта. Солдат же предлагает другое — научное объяснение:

Частицы фосфора маячат,
Из могилы испаряясь.
Влекомый воздуха теченьем,
Столбик фосфора несется
Повсюду, но за исключеньем
Того случая, когда о твердое разобьется.
(I, 121)

Для архаического сознания ночь также предстает в виде мифологизированного существа — Вельзевулши:

«Ночь! — кричал. — Иди ты к шуту,
Отвяжись ты, Вельзевулша!»
(I, 127)

А Солдат объясняет ночную бурю также внемифологически:

Тут не черт, не домовой,
Тут не демон, не русалка,
Не бирюк, не лешачиха,
Но простых деревьев свалка.
После бури будет тихо.
(I, 127)

Крестьянское сознание является носителем «старой» мифологии. Вместо «старого» крестьянского мифа Солдат предлагает «новый». Но его мифология — это не столько фантастические представления, сколько научная гипотеза, долженствующая быть реализованной в жизни. Миф, наделенный подобной «проективностью», превращается в утопию, развернутое описание которой представляет глава «Начало науки». Картины Лошадиного

института, в котором преодолевается вековая несправедливость по отношению к существам животного и растительного царства, приобретших разум, равный человеческому, и есть мифологизированное представление Солдата о будущем.

Природа поэм Заболоцкого определяется как «модель нового интеллектуального эпоса»[40], в которой дан «вселенски-эпический взгляд на мир»[41]. Однако нужно отметить, что утопия Заболоцкого строится не как однозначно-положительное авторское изображение идеально и справедливо устроенного мира, она рождается в процессе столкновения противоположных форм мышления. Будучи реализованной в поэтике, это столкновение получает диалогическое выражение. Диалог, таким образом, служит динамизации действия и придает поэме Заболоцкого черты философской драмы. Разноприродные формы мышления действующих лиц поэмы, сталкиваясь в диалоге, продвигают интеллектуализированное действие вперед. Так драма в специфической художественной, «поэмной» форме словно бы воспроизводит само диалектическое движение процесса познания. Поэтому все утопические поэмы Заболоцкого принципиально диалогичны. Но определяющим в споре является, по Заболоцкому, все же именно новое мифологическое сознание, в основании которого находится научное знание.

Поэма «Торжество земледелия», написанная на материале событий «года великого перелома», по существу, не отражала трагической действительности. Поэтому поэма не была ни издевательством над коллективизацией, как в том обвиняли ее автора критики 1930-х гг., ни ее апологией, как хотелось бы видеть ее некоторым современникам. За реальными историческими событиями Заболоцкий увидел проблему, по существу, внесоциальную — натурфилософскую. Поэтому драматизм конкретных человеческих судеб и характеров замещен в поэме несколько отвлеченным конфликтом разноприродных форм мышления. Вытесненный из поэмы исторический трагизм заменяется решением нравственной коллизии, носящей натурфилософский характер, являющейся исключительно важной для самого Заболоцкого, но понятой им как стратегическая задача человечества в целом.

«Школа жуков», написанная в 1931 г., в корректуре 1933 г. имела подзаголовок «Отрывок из поэмы», раскрывающий ее эпическую ориентацию. Действительно, отрывок претендует на изображение идеального эпического состояния мира, связанное с преодолением трагически-бессознательного положения природного мира. И в этом смысле является продолжением разработки проблематики, начатой в «Торжестве земледелия». Работа по преодолению намеченной коллизии ведется как бы в двух направлениях. В первом случае природа самостоятельно и постепенно обретает сознание:

Мы не забудем
Час, когда в ножке листа
Обозначился мускул,
В теле картошки
Зачаток мозгов появился

И кукурузы глазок
Открылся, на кончике стебля.
(I, 110)

Обретение сознания здесь дано как результат процесса *становления*, как необходимая ступень эволюции. Становление как особая форма движения появляется у Заболоцкого именно в натурфилософских произведениях. В «Столбцах» он знал только механическую форму движения, отчего его мир был механистическим, а не возникающим и развивающимся. Понимание бытия как становления для Заболоцкого тесно связано с именем Гете, чью натурфилософию он высоко оценивал. Для Гете становление есть развитие живого организма в каждое данное мгновение его существования, уловить которое невозможно при помощи дискурсивного рассудка. Поясняя этот момент, К.А. Свасьян пишет: «То, что при взгляде на растительный мир чувственно видится нами как *форма,* предстает в сверхчувственном опыте мысли как *метаморфоз*, превращение форм. Телесный глаз воспринимает формы еще до того, как они видоизменились, и уже после того, как они видоизменились. Переход ускользает от восприятия. <...> Формальный метод, бессильный постичь переход, вынужден прибегать к метафизическим измышлениям, либо вовсе отказаться от объяснения»[42]. Гете понимает становление как наличную, существующую, реально лежащую в основе вещей форму мирового движения. Это понимание запечатлено, в частности, в стихотворениях «Метаморфоза растений» (1798) и «Метаморфоза животных» (1820), которые Заболоцкий называл любимыми у Гете. Гете вводит понятие «прафеномена», которое в его философско-поэтической системе обозначает наличие в мире некоей идеи, некоего совершенного образца («прообраз начальный»), существующего в абстракции, согласно которому развивается все живое. Реально развивающийся организм может в большей или меньшей степени соответствовать своему прафеномену, может достичь и совершенства, или, по Гете, «достичь организованной полноты»[43]. Процесс становления и есть процесс достижения совершенства, результатом которого, в идеале, должно стать полное соответствие организма своему прафеномену.

Если Гете видит становление в каждом данном мгновении совершающейся жизни, то для Заболоцкого оно оказывается актуальным только в связи с реализацией его мысли о приобретении животными и растениями разума, приблизившего бы их в своем развитии к человеку. Заболоцкий стремится и не может постичь картину мира как диалектически развивающийся универсум. Поэтому реализация идеи становления отодвигается им в утопическое будущее: по-настоящему природа сможет быть диалектичной только тогда, когда начнет «вочеловечиваться». Возникновение и постепенное развитие сознания в природно-биологических организмах, по Заболоцкому, и есть процесс становления. Можно сказать, что Гете под идеей становления имеет в виду становление природных форм, а Заболоцкий — становление *сознания* в природных формах. Такую картину становления собираются написать живописцы из «Школы жуков».

Монолог каменщиков представляет другую картину, другой случай преодоления трагически-бессознательного положения природного мира. Случай, при котором разум природы возникает не как результат становления, а как акт жертвенности и добровольной расплаты человека за вековую эксплуатацию растении и животных:

Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов.
Чтоб сияло
Животных разумное царство.
Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!
(I, 111)

Если в «Торжестве земледелия» и «Школе жуков» утопия — только мечта персонажей произведений, прозрение ими будущего, то в поэме «Безумный волк» (1931) главный герой проводит дерзкие эксперименты по воплощению утопии в настоящее. Он форсирует эволюционный процесс при помощи науки и мечты, волевым усилием пытаясь привести природу к сознанию, т. е. «вочеловечить» ее. В рамках развиваемых Заболоцким идей это означает, что Безумный волк пытается ввести идею *становления* в качестве реально действующего закона жизни. И таким образом стремится одухотворить природу, сделать ее диалектичной.

В поэме приходят в столкновение разнородные образы мышления. Образ рационально познающего «я» представлен в Волке-студенте. Образ Безумного волка — это тип воображающего познания, идущего к истине, если воспользоваться выражением Я. Голосовкера, «от опыта воображения к научному эксперименту»[44]. Мифопоэтическое сознание, с лежащим в его основе воображением, оказалось способным к познанию тех же законов мироустройства, которые позже были открыты дискурсивным рассудочным мышлением. Делая ставку на мифопоэтическое мышление, Заболоцкий мечтал именно об этом. Утопическая картина мира, изображаемая им в натурфилософских стихах и особенно поэмах конца 1920-х — начала 1930-х гг., должна была угадать и предвосхитить реальное состояние будущего мира.

Коллизия воображения и рассудка остается главной и в поэме «Деревья» (1933). Бомбеев мечтает об устроении «золотого века», в котором исчезнут «людоедства страшные черты». Действительность для него — лишь неразумно устроенная жизнь: «беспорядок». Лесничий не принимает утопической логики Бомбеева. Для лесничего мир — это «порядок жизни мировой». Лесничий хочет увидеть в настоящем, а не в будущем смысл и логику протекающей жизни. И находит их в логике эволюции:

Сквозь рты, желудки, пищеводы,
Через кишечную тюрьму

Лежит центральный путь природы
К благословенному уму.
Итак, да здравствуют сретенья,
И рев зверей, и ружей гром,
И всех живых преображенье
В одном сознанье мировом!
(I, 156)

Лесничий видит гармонию в настоящем, Бомбеев — нет. В противовес бомбеевской идее «вочеловечивания» природы Лесничий выдвигает идею «сознанья мирового». Та несправедливость, которую осознает Бомбеев, по мысли Лесничего, преодолевается, в конце концов, в ходе эволюции. Понятие «сознанье мировое», употребляемое Лесничим, можно соотнести с понятием «ноосферы», введенным в научный оборот Э. Ле Руа и П. Тейяром де Шарденом и развитым на русской почве современником Заболоцкого В.И. Вернадским. Пьер Тейяр де Шарден, назвавший ноосферу «мыслящим пластом»[45], отмечал: ноосфера — «коллективный и суммированный продукт миллионов лет мышления»[46].

С точки зрения Бомбеева, сознание должно быть принадлежностью каждого отдельного природного организма. По мнению Лесничего, в этом нет необходимости: природа и так — обладательница сознания. Но ее сознание — не принадлежность отдельного биологического индивида, а плод коллективной психической деятельности, возникшей в ходе эволюции, — некое «сознанье мировое». Оно имеет надындивидуальную природу и не расположено в каком-то единичном теле, а образует «мыслящий пласт».

В поэме «Деревья» Заболоцкий впервые с такой остротой ставит вопрос о необходимости и оправданности утопической формы мышления. Однако рационализм Лесничего здесь убедительнее для самого автора, чем мифопоэтическая картина «золотого века» Бомбеева.

В понимании Бомбеева истина равна утопии, а познание равно делу. Поэтому для того, чтобы познать картину, которую для него символизирует мифологема «золотого века», ее нужно реализовать, преодолевая, а не познавая, существующие законы реальности. Кроме того, главным в идее «золотого века» остается этический вопрос о справедливости и совершенстве устроения мира. Тем самым задача познания, возлагаемая Заболоцким на миф, оказалась невыполнимой, потому что утопия ищет «не истины, а совершенства»[47] (Е. Шацкий).

Поэмы завершают и исчерпывают утопический период творчества Заболоцкого. Преодоление взгляда, аналитически расчленяющего мир, привело Заболоцкого к необходимости создания синтетической картины бытия. Такой возможностью, как казалось, поэту, обладал миф. Миф Заболоцкого должен был соединять в себе черты собственно мифопоэтические, научные и философские. Синтез воображения, рационализма и философского обобщения в результате воплотился в развернутой утопической картине. Однако философско-поэтическая утопия не была результатом коллективного сознания, т. е. не обладала *всеобщностью* и, в итоге, не оказалась убедительной для самого автора.

Драматизм отношений человека и природы оказался абсолютно разрешимым только при условии реализации утопии. Рассудок же отказывался подтвердить истинность той картины, которую создавало воображение, желая предвосхитить научное знание. Конфликт оказался снятым не на личностном, а на сверхличностном уровне. Утопия как попытка создания непротиворечивой монистической картины мира не удалась, да и не могла удаться. И неудачу фиксировало уже само сознание творца этой утопии.

Кроме того, диалектика бытия, становившаяся реальным ощущением Заболоцкого (не случайно он — активный читатель «Диалектики природы» Энгельса, впервые вышедшей на русском языке в 1925 г.), не могла быть передана на языке статичной в своей основе утопии. Заболоцкому было необходимо согласовать собственное мироощущение с его поэтическим воплощением. Но при этом отказ от утопии еще не означал отказа от мифопоэтического мышления в целом.

В 1932—1934 гг., когда ощутимо меняется поэтическая концепция Заболоцкого, человеческое сознание ощущается им как уже заложенное в развертывающейся эволюционной спирали, внимание автора «Лодейникова», главным образом занимает мифологема бессмертия, из которой рождается идея метаморфоз. Стремясь познать то, что не поддается познанию при жизни человека, поэт создает модель посмертного бытия, которая при этом неизбежно мифологизируется.

Вопреки первоначальным выводам о смертности всего живого, в стихотворении «Вчера, о смерти размышляя» (1936) утверждается, что отпечаток человеческого существования остается в природе и после его физического уничтожения:

И я, живой, скитался над полями,
Входил без страха в лес,
И мысли мертвецов прозрачными столбами
Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.
(I, 181)

Именно здесь зарождается тема метаморфоз как реального бессмертия. В таком понимании бессмертия самым важным оказывается духовное объединение человека и природы. Не исчезает не только материя, составляющая органическое тело: «атомы разбредутся по всей вселенной, вступят в другие, более совершенные ассоциации» (III, 310), не исчезает и духовное содержание, которое, по Заболоцкому, не существует отдельно от материи. Автор стихотворения «Вчера, о смерти размышляя» вслед за Циолковским считает, что они полностью слиты, т. е. каждая частица материи является обладательницей духовный свойств. Н.К. Чуковский вспоминал: Заболоц-

кий «утверждал, что все духовные и телесные свойства человека бессмертны, потому что в природе ничего не исчезает, а только меняет форму»[48]. В стихотворении выражено именно такое понимание Заболоцким круговорота жизни и смерти. В шелесте листьев, вобравших в себя атомы пушкинского тела, слышен его голос потому, что каждый атом несет духовные свойства, память о голосе Пушкина. Гармоническое единство человека и природы выражается теперь не в их фантастическом слиянии («В жилищах наших», 1926), не в «базаровском» материализме («Искушение»), не в утопическом желании зародить и организовать сознание в каждом конкретном представителе природного царства. Природа ощущается огромным, разумно устроенным организмом, где все имеет свою определенную функцию. Человеку в нем определено быть «умом» природы. Правда, при этом все же не находилось выхода из противоречия антиномии чувственного и рационального постижения окружающего. В «Лодейникове» (1932–1947) сам процесс познания осмысляется не менее сложным и конфликтным, чем законы природного бытия. Что заставляет усомниться в самой возможности познания мироустройства:

Природы вековечная давильня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.
(I, 169)

В «Завещании» (1947) и «Метаморфозах» (1937) философская идея Заболоцкого достигает ясности за счет логической завершенности, находя утверждение всеобщего бессмертия в том, что человеческая жизнь — лишь часть общего бытия, растворяющаяся в нем после индивидуальной смерти. В обоих стихотворениях сделана попытка реализовать синтетическую мысль, которая позволила бы художественно воссоздать широкую панораму мира. Сквозная мысль, проходя через все стихотворение, в каждой новой строфе звучит по-новому. Возникают новые варианты одного мотива, служащие для того, чтобы со всех сторон разглядеть ту целостную картину, которая создана самим поэтом. Такой всеохватностью Заболоцкий словно заменяет эмоциональное переживание. Но открывшийся ему «синтетический» взгляд оказался таким же рационалистическим, как и аналитический, а значит и столь же недостаточным по полноте переживания для лирического поэта. Попытка сделать переживаемое бытие одновременно и мыслимым, а в поэтике — стремление к пластике при чрезвычайности интеллектуальной установки остались в качестве невыполнимой задачи.

Идея метаморфоз заменяет Заболоцкому идею бессмертия в традиционном христианско-догматическом смысле. Понимание бессмертия приближено, скорее, к пониманию древних греков — созерцателей и натурфилософов — или восточных мыслителей. Созерцательным эллинским сознанием мир воспринимался эстетически, как завершенный и гармонически космос. При этом познавательный процесс древних греков происходил син-

тетически: в нем сливались как чувственный, так и рациональный способы познания[49]. Заболоцкому же воспринимать бытие гармонически мешал рационально-аналитический способ мышления человека Нового времени. Поэтому попытка возродить древнюю традицию заведомо была обречена на провал. Более того, она приводила к таким коллизиям, которые были еще неведомы древним грекам.

Построение универсума, где индивид включается в природное существование как его органическая часть, приводит к тому, что из поэтической концепции Заболоцкого полностью исключается история, как принцип человеческого существования: человек становится частью биологической системы. Гармония же в этой системе достигается за счет декларируемого духовного объединения человека и природы.

Автором «Метаморфоз» создается грандиозная картина вечного круговорота, вечного возвращения, в котором нет ни начала, ни конца. В этом замкнутом круге и время движется по кругу, в нем не вычленимы ни момент рождения, ни момент смерти. Собственно говоря, время здесь уничтожается, подчиняясь природной цикличности. Мир, в котором «смерть кончается весной» (I, 156), является повторяемым, а значит не несет в себе идеи уникальности, единичности — главного условия исторического движения, протекающего во времени.

Понимание времени в «Смешанных столбцах» и произведениях 1930-х гг. органично входит в общий замысел создания грандиозной философской мифологии. Идея времени подчиняется общему мифопоэтическому состоянию мира, которое характеризуется абсолютностью и цикличностью, организуя в свою очередь, универсальное движение в поэтическом космосе Заболоцкого.

Однако попытка создания натурфилософской системы в тридцатые годы двадцатого столетия оказалась не только архаической, но и объективно невозможной. Поэтому категория исторического времени осталась не реализованной Заболоцким в тот период. Наличие исторического времени в натурфилософии означало бы разрушение абсолютной идеальности и гармонической завершенности мира.

Философско-поэтические искания Заболоцкого были прерваны реальными историческими и биографическими событиями. В 1938 г. поэт был арестован, после чего наступило поэтическое молчание — пауза, затянувшаяся на восемь лет.

Творчество Заболоцкого 1940–1950-х гг. характеризуется прежде всего формированием отчетливо выраженного интереса к истории. И переходным этапом от натурфилософской поэзии к «историософской» была работа над переводами древнего эпоса и произведений на его основе, начатая еще в 1930-е гг.

В работе над переводами Заболоцким осваивался новый, исторический взгляд на реальность. Образцами для художественного воссоздания исторического бытия служило не только «Слово о полку Игореве», но и «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели, «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, узбекский эпос «Ширин и Шакар». Была проделана большая ра-

бота по переводу сербского эпоса. Заболоцкий мечтал и о переложении «Сказания о Нибелунгах». Одним из неосуществленных замыслов поэт делился с Л. Озеровым: «Хочу дать свод былин как некую героическую песнь, слитную и связную. <...> У нас нет еще своего большого эпоса, а он был, как и у многих других народов, был, но не сохранился целиком. У других — “Илиада”, “Нибелунги”, “Калевала”. А у нас что? Обломки храма. Надо, надо восстановить весь храм»[50].

В соответствии с этим замыслом Заболоцким в 1951 г. была подготовлена докладная записка «О необходимости мероприятий по составлению “Свода русских былин”», в 1952 г. написана статья «О необходимости обработки русских былин» и проделан соответствующий опыт — сделано переложение былины «Исцеление Ильи Муромца».

Такое обращение к древнему эпическому наследию оказалось необходимым звеном в логике развития оригинального творчества автора «Рубрука в Монголии» (1958). Известно, что героический эпос во многом ведет свое происхождение непосредственно из мифа, в различной степени сочетая в себе мифологические и исторические черты. Для поэта с мифопоэтическим способом мышления, осваивавшего «историзм», именно такое соединение было чрезвычайно важным, ведь и «Слово о полку Игореве» является своеобразным синтезом героического эпоса с элементами народного мифопоэтического представления о мире, в нем органично соединены миф и история, природная жизнь принимает непосредственное участие в исторических событиях.

При переложении «Слова» Заболоцкий и выделил в качестве узловой проблему соотношения природной и исторической жизни. Одновременно с этим вырабатывался собственный взгляд на историю.

История властно вошла трагическими событиями в судьбу поэта, заменяя драматизм познавательного процесса реальной трагедией человеческой судьбы. Рождался вопрос о целесообразности и логике трагических событий истории: «Неужели во всем этом есть какой-то смысл, который нам непонятен?»[51]— писал Заболоцкий жене 6 декабря 1940 г.

Уже в самых первых стихотворениях второй половины 1940-х гг. подвергается сомнению его прежняя идея непосредственной включенности человека в природное бытие: «Не любимец ты солнцу, / И природе не родственник ты» (I, 194) — скажет он в стихотворении 1946 г. «Слепой». Чеканное «природе не родственник ты» показывает всю разницу между предыдущим и нынешним Заболоцким. Та гармоническая связь, которая отыскивалась поэтом в натурфилософском творчестве, теперь осознается им как разорванная. И Заболоцкий вновь мучительно ищет место человеку в сложной диалектике бытия. Доминирующим оказывается ощущение, что природа отвергает человека, предоставляя ему искать собственные, внеприродные пути развития. Заболоцкий как бы приходит к мысли, которую в XIX в. высказывал другой философский поэт — Тютчев, писавший в стихотворении «Бессонница»: «И мы в борьбе природой целой / Покинуты на нас самих». При этом они оба делали собственным лирическим пережива-

нием философскую мысль, которую высказывал еще Шеллинг: «Новый мир начинается с того, что человек отрывается от природы»[52].

По сути дела, Заболоцкий открывает для себя идею истории как бы заново, дополняя уже известный ему принцип биологического существования человека. Именно поэтому в таких стихотворениях, как «Слепой» (1946), «Храмгэс» (1947), «Завещание», «Журавли» (1948) появляется ранее несущественное для него понятие «поколения». Оно находится как бы в оппозиции к ключевым понятиям «вечности», «векового лица темноты» натурфилософского сознания. Именно понятие «поколение» указывает на вырванность человеческой судьбы из «дурной бесконечности» природного цикла и включенность ее в движение исторического потока.

Заболоцкий склонен теперь утверждать мысль о том, что человек является не только преобразователем природы, но и творцом истории. И пытается как можно убедительнее демонстрировать ее в таких стихотворениях, как «Храмгэс», «Урал», «Город в степи», «В тайге», «Творцы дорог» (все они написаны в 1947 г.). В этих стихотворениях люди вмешиваются в природную жизнь не только затем, чтобы наделить ее разумом, но и затем, чтобы продолжить ее развитие уже как собственно историческое. В стихотворении «Храмгэс» возникает картина встречи исторического прошлого с творимой историей, которая понята как преобразование вечной и неизменной природы:

Здесь в бассейнах священная плещет форель,
Здесь стада из разбитого пьют саркофага,
Здесь с ума археологи сходят досель,
Открывая гробницы на склоне оврага.

Здесь История пела, как дева, вчера,
Но сегодня от грохота дрогнули горы,
Титанических взрывов взвились веера,
И взметнулись ракет голубых метеоры.

Там, где волны в ущелье пробили проход,
Многотонный бетон пересек горловину,
И река, закипев у подземных ворот,
Покатилась, бушуя, обратно в долину.

Словно пойманный зверь, зарычала она,
Вырывая орешник, вздымая каменья,
Заливая печальных гробниц письмена,
Где давно позабытые спят поколенья.
(I, 207)

Прежде история и природа сосуществовали в едином эпически величавом течении времени, не вытесняя друг друга. Теперь история стремится подчинить себе природу, заставляя ее участвовать в созидании будущего. Автор стихотворения стремится утвердить мысль о разумном преобразова-

нии природы в историю. В программном для Заболоцкого стихотворении «Я не ищу гармонии в природе» (1947) природа далее мечтает о таком разумном переустройстве:

И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.
(I, 161)

Заболоцкий словно пытается идеей истории реабилитировать смысл природного бытия, понимаемого все же в качестве первоосновы всякого бытия вообще. Пытаясь совместить прежний натурфилософский взгляд с формирующимся историческим, Заболоцкий стремится увидеть социальную историю прямым и непосредственным продолжением геологического развития. Рассказ Ларисы из отрывка «Урал» и построен по такому принципу: картину формирования геологической материи сменяет картина социальных движений, выстраивая при этом единую линию жизненного развития.

В стихотворениях «Утро» (1946), «Петухи поют» (1958) автор вновь стремится показать историческое действие зависимым и вытекающим из «таинственной» природной жизни. При этом смысловым центром, символически объединяющим две сферы, становится образ петуха. Следуя мифопоэтической традиции, Заболоцкий понимает его в качестве неких природных часов. Но у поэта он отсчитывает не только природное, но историческое время. «Вечность», определяющая природный облик петуха, позволяет ему в стихотворении «Петухи поют» быть свидетелем преходящих и разновременных событии истории — петровские времена, походы конармейцев. И при этом он остается «на границе историй». При таком понимании природа является единственным очевидцем прошедших исторических событий. Ведь любой исторический акт совершается в конкретном природном окружении, несущем поэтому на себе его отпечаток. А человек, хоть и констатирует наличие этого отпечатка в природе, восстановить в полной мере его не в силах. Это — проблема памяти и бессмертия. Заболоцкий силится разглядеть сквозь подмосковный пейзаж реалии прошедших событий:

О эти рощи Подмосковья!
С каких давно минувших дней!
Стоят они у изголовья
Далекой юности моей!

Давно все стрелы отсвистели
И отгремели все щиты,
Давно отплакали метели
Лихое время нищеты,

Давно умолк Иван Великий,
И только рощи в поздний час

Все с той же грустью полудикой
Глядят с окрестностей на нас.
(«Подмосковные рощи», 1958 — I, 321)

Но природа не является источником исторического знания, исторической памяти. История оказывается прочитываемой только тогда, когда оставляет после себя результаты творческих усилий человеческого духа и человеческих рук, например, — архитектуру, вписанную в пейзаж: «Леса с обломками усадеб, / Места с остатками церквей» (I, 321). Однако наличие исторической памяти не решает проблемы бессмертия для поэта, желавшего отыскать возможности непосредственного эмпирического присутствия человека в мире после его смерти. Идея метаморфоз, найденная в 1930-е гг., оказалась хороша именно для натурфилософской концепции. История идеи метаморфоз не принимала. В природе закон посмертного существования был универсальным и всеобщим, включавшим в свой грандиозный круговорот каждого человека. История же в этом смысле оказывалась избирательной. Бессмертие в истории существует лишь в виде исторической памяти. Но и она хранит имена и деяния лишь отдельных представителей человеческого рода, не становясь законом универсального порядка. А Заболоцкому в истории, так же как и в природе, были необходимы универсализм и всеобщность, идея гармонического сосуществования природного и исторического бытия несла внутренний конфликт. Этот конфликт различим уже в стихотворении 1946 г. «Уступи мне, скворец, уголок». Образ скворца, символически обозначающего природное бытие в целом, обнаруживает свою сущность помимо исторического развития, что подчеркнуто наречием «сквозь»:

Начинай серенаду, скворец!
Сквозь литавры и бубны истории
Ты — наш первый весенний певец
Из березовой консерватории.
(I, 199)

Природа, не обладающая разумом, не может стать полнокровной участницей человеческой истории. Но одновременно она — носительница той силы и власти, которыми перестал владеть homo sapiens, отделившись от природы. Последняя обладает преимуществом перед человеком именно своей бессознательностью, иррациональной и спонтанной силой жизни. История получает самостоятельную и иную, нежели в биологическом мире, динамику и развитие. Она принимает характер трагедийного действия, в котором главным остается вопрос этического свойства. Недаром для Заболоцкого в это время ключевым становится понятие «душа», а не «разум». В конечном счете, именно душа определяет нравственные черты человеческого образа. В «Противостоянии Марса» (1956) поэт скажет: «Дух, полный разума и воли, / Лишенный сердца и души». Поэтому закономерным представляется обращение пристального взгляда поэта во внутренний мир

человека в таких стихотворениях, как «Жена» (1948), «Неудачник» (1953), «В кино» (1954), «Некрасивая девочка» (1955), «Старая актриса» (1956). Заболоцкий стремится отыскать залог нравственно-исторического бытия в самом человеке. Теперь он признает невозможным решить этическую проблематику через отвлеченное конструирование модели справедливой жизни, в которой с рационалистической непримиримостью разделены на строгие противоположности «добро» и «зло»: «А мы, подняв науки меч, / Идем от мира зло отсечь» («Безумный волк» — I, 148). В 1930-е гг. этические категории понимались Заболоцким как нечто существующее независимо от человека, лежащее в основе самого бытия. Добро становилось разумной необходимостью и результатом победы разума. Вместе с открытием для себя истории происходило и переосмысление нравственной проблематики. Природа переставала быть носительницей этического начала: теперь она — обладательница свободы, «где от добра неотделимо зло». Поэтому в 1940—1950-е гг. этика у Заболоцкого непосредственно не вытекает из данности природного бытия, а предстает как закон индивидуального развития личности.

В этом контексте человек понимается как личность — существо абсолютно уникальное. Трагическая современность дала почувствовать поэту особенность каждого индивидуума, ту его ценность, которая не могла быть осознана им в рамках натурфилософской системы. Человек для него становится центром исторического развития. Поэтому Заболоцкий в эти годы мечтает о необходимости «гуманизации» исторического процесса путем нравственного усовершенствования отдельного человека. Сама история в 1950-е гг. понимается им в качестве явления внеэстетического порядка, она безразлична к человеку, вовлеченному в ее круговорот. Неслучайно в «Болеро» (1957) возникает образ Истории-мельничихи, перемалывающей все и всех своими жерновами, воплощая собою мысль о неумолимости хода истории, власти истории, увлекающей за собой человеческую волю. Кроме того, за образом Истории-мельничихи скрыта идея кругового развития истории, трагедийной повторяемости мировых событий.

Известно, что идею истории в мировую культуру принесло христианское сознание. И принципиально важным моментом в ней является понятие о конце истории, после которого и происходит включение конечного в бесконечное, временного в вечное, где «конечное само по себе есть ничто, смысл его лишь в том, что оно обозначает бесконечное»[53]. Или, как пишет Н.А. Бердяев, «история для восприятия ее, предполагает окончание мирового эона, окончание той мировой эпохи вечности, которую мы именуем нашей мировой действительностью, нашей мировой жизнью»[54].

Идея конца истории как бы полностью выявляет значение того драматического действа истории, которое происходит на земле. Именно поэтому для христианского мировоззрения нет трагедии в смерти каждого конкретного индивида. Напротив, только после смерти жизнь человеческая и наполняется высшим, надличностным смыслом.

Заболоцкий, мировоззрение которого не было религиозным, в результате натурфилософских поисков вернулся к идее истории. Однако, ощущая

историю принципом человеческого бытия, Заболоцкий так и не принял мысли о конце истории. Его внерелигиозное сознание мыслило всякую конечность человеческого бытия уже вне натурфилософской идеи бессмертия — как уход просто в небытие. В этом, в частности, заключалась для него «безнравственность» истории. А понимание им бессмертия было слишком отличным от христианского понимания.

В натурфилософских стихах Заболоцкий приходил к мысли о том, что, в конечном счете, человек после смерти становится материалом природы. Эта мысль его не пугала, потому что в ней оставалась иллюзия бессмертия. Решая коллизию человека и истории, поэт приходит к выводу о том, что ни человеческое сознание, ни нравственность, ни воля не играют решающей роли в историческом процессе. Соответственно такому пониманию человек, как и в природной жизни, представляется ему материалом, материалом истории, как, например, в стихотворении «Где-то в поле возле Магадана» (1956). Однако, если понимание человека в качестве материала природы не казалось Заболоцкому утратившим этическое содержание, то понимание человека в качестве материала истории кажется лишенным нравственного смысла.

Проблематика, поэтически осваиваемая Заболоцким в 1940–1950-е гг., нашла свое наиболее полное и завершенное выражение в «Рубруке в Монголии». Жанровая природа данного произведения самим Заболоцким определялась как поэтический цикл. Однако замысел, степень обобщенности мысли приближали цикл к форме поэмы, несущей в своей основе «историософский» характер.

Факты, которые поэт почерпнул из записок монаха-минорита Гильома Рубрука, путешествовавшего в восточные страны в 1253–1255 гг., стали материалом для собственного осмысления исторических путей и судеб народов. Сюжет с путешествием европейца к азиатам потребовался Заболоцкому для сравнения не столько разных типов сознания, сколько разных идеологий — исторически различным образом оформившихся мировоззрений. Возможно, именно здесь скрываются главные коллизии произведения.

Заболоцкий словно исследует механизмы индивидуалистической природы европейца, его способы «делать» историю, и коллективизм азиатов, подчиняющих собственной воле и власти историческое движение. Европейским индивидуализмом история приравнивается к действию политическому, т. е., прежде всего, теоретическому и аналитическому акту. Рационалистический способ мышления Заболоцкий склонен понимать в качестве принадлежности именно европейского сознания. Для азиата не существует отвлеченной политической мысли, история — действие практического характера: «Он до последней капли мозга / Был практик...» (I, 335). Жизнь для него имеет настолько целостное выражение, что человек в ней не отличает собственного быта и героико-исторического поступка, люди еще не делятся на обывателей и исторических деятелей: «Сегодня возчик, завтра воин, / А послезавтра Божий дух...» (I, 330). Каждый выступает в любой из этих ипостасей в зависимости от диктуемых обстоятельств:

В родной стране, где по излукам
Текут Онон и Керулен,
Он бродит с палицей и луком,
В цветах и травах до колен.

Но лишь ударит голос меди —
Пригнувшись к гриве скакуна,
Летит он к счастью и победе,
И чашу битвы пьет до дна.
(I, 330)

Автору «Рубрука» необходимо подчеркнуть, что именно природный принцип осуществления истории, а не рационализм европейцев привел монголов к тому, что они стали вершителями мировой политики, вершителями истории:

В те дни состав народов мира
Был перепутан и измят,
И был ему за командира
Незримый миру азиат.
(I, 332)

Существенной причиной этого могущества становится особое отношение азиатов к вопросам морали. Совершая свою миссионерскую функцию, Рубрук проповедует монголам те этические принципы, которые зафиксированы в Священном Писании и которые стали для европейца источником нравственного идеала. Однако в ответ на проповедь Рубрука монгольский хан вполне резонно отвечает:

«Послушай, франк!
И мы ведь тоже на Востоке
Возводим Бога в высший ранг.

Однако путь у нас различен.
Ведь вы, Писанье получив,
Не обошлись без зуботычин
И не сплотились в коллектив.

Вы рады бить друг друга в морды,
Кресты имея на груди.
А ты взгляни на наши орды,
На наших братьев погляди!
(I, 337)

Нравственный идеал, в принципе могущий быть реализованным отдельной личностью, практически не мог быть воплощен в поведении коллективном, историческом. Совершенно другая картина предстает, когда хан

изображает жизнь монголов: «У нас, монголов, дисциплина, / Убил — и сам иди под меч» (I, 337). «Эмпирический характер нравственности»[55] замещает здесь отвлеченные нравственные принципы и правила европейцев. Высшим этическим проявлением становится беспрекословное подчинение дисциплине. Вот здесь как раз и обнаруживается принципиальная разница двух этик. Восточная дисциплина, подменяющая нравственное сознание индивидуальности, исключает из своей сферы свободу человеческой воли, без которой немыслима этика христианская. Дисциплина не знает понятий добра и зла, между которыми личность делает нравственный выбор. Подчинение дисциплине и становится для монголов проявлением добра, а любое нарушение установленного порядка оценивается как зло, которое должно быть наказано.

При таком раскладе вещей этика вообще не является серьезной преградой для исторического повторения человеческих злодеяний. Идея порядка, которая, по Заболоцкому, сближает жизнь природную и жизнь восточных народов, исключает само понятие нравственности. В государственной жизни европейцев нравственные принципы существуют как сугубо отвлеченная, умозрительная идея, не применимая в практике государствостроения. По существу, автор «Рубрука» пытается разрешить еще пушкинский конфликт личности и государственности. Правда, предъявляет этические требования истории здесь сам Заболоцкий, как прежде он предъявлял их природе. И неутешительный вывод о том, что исторические процессы так же далеки от этических проявлений, как и природное существование, по сути дела «возвращает его к самой природе, не давая ответа на сугубо общественные вопросы»[56].

Не видя цели и перспективы исторического движения и не находя ему оправдания этического, Заболоцкий замыкает историю в круговое движение (наподобие природному), благодаря которому массовое пролитие крови, совершавшееся в тринадцатом веке, повторяется в веке двадцатом. Хорошо понимал логику подобного сознания Н.А. Бердяев. Он писал: «Движение без перспективы конца, без эсхатологии не есть история, оно не имеет внутреннего плана, внутреннего смысла, внутреннего свершения. В конце концов, движение, которое не идет к разрешающему концу и не имеет его, так или иначе срывается на движение круговое»[57].

История в «Рубруке» воспроизводила внеэтическую природу и логику циклической повторяемости природы. Последняя не только не преодолевалась историей, но прямо обусловливала ее, оставляя без ответа вопрос о нравственном смысле и оправдании исторических событий. «Рубрук в Монголии» циклически замыкал поиски позднего Заболоцкого, исчерпывая тем самым его натурфилософскую и историко-философскую проблематику до логического конца.

Творческое сознание Заболоцкого оказалось настолько сложным и противоречивым, драматическим по своим исканиям, что поэт так и не пришел к вполне удовлетворявшему его взгляду на мир и собственное в нем место. Но в творческом развитии Заболоцкого важным оказалось то, что от отвлеченно-философской проблематики «Столбцов» через своеобразную

натурфилософию 1930-х гг. он пришел к постановке и определенному решению проблемы истории как принципа человеческого существования, что выводило его в русло большой традиции русской поэзии XX века.

Примечания

[1] *Ростовцева И.И.* Николай Заболоцкий. Литературный портрет. М., 1976. С. 116.

[2] *Липавский Л.С.* Разговоры // Логос. М., 1993. № 4. С. 32

[3] См.: *Амстердам А.* Болотное и Заболотский // Резец. 1930. № 3; *Селивановский А.* Система кошек (О поэзии Заболоцкого) // На литературном посту. 1929. № 15; *Незнамов П.* Система девок // Печать и революция. 1930. № 4; *Горелов А.* Распад сознания // Стройка. 1930. № 1; *Вихлянцев Вл.* Социология бессмыслинки // Сибирские огни. 1930. № 5.

[4] *Селивановский А.* Система кошек (О поэзии Заболоцкого) // На литературном посту. 1929. № 15. С. 31.

[5] *Заболоцкий Н.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1983–1984. С. 522–523. В дальнейшем произведения Заболоцкого цитируются по этому изданию с обозначением в тексте в скобках римской цифрой — тома, арабской — страницы.

[6] *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. Т. 5. Л., 1933. С. 151.

[7] *Замятин Е.* О литературе, революции, энтропии и о прочем // *Замятин Е.* Избранные произведения. М., 1990. С. 436.

[8] *Замятин Е.* О синтетизме // Там же. С. 434.

[9] *Яковлев А.С.* Повольники. Саратов, 1986. С. 148.

[10] *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 15.

[11] Там же. С. 12.

[12] *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 157.

[13] Там же. С. 165.

[14] Там же. С. 163.

[15] *Александров А.А.* Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 3.

[16] *Бергсон А.* Длительность и одновременность. (По поводу теории относительности Эйнштейна). Пб., 1923. С. 134.

[17] *Свасьян К.А.* Философское мировоззрение Гете. Ереван, 1983. С. 108.

[18] *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 28.

[19] *Бергсон Г.* Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900. С. 30.

[20] *Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова. Пермь, 1927. С. 7.

[21] Там же. С. 8.

[22] *Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 241.

[23] *Брюсов В.Я.* Ключи тайн // *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 89–93.

[24] *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 111.

[25] *Введенский А.И.* Полное собрание произведений. Т. 2. С. 162.

[26] *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 1984 г. С. 107.

[27] *Введенский А.И.* Полное собрание произведений. Т. 2. С. 176.

[28] *Липавская Т.* Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 1984 г. С. 53.

[29] *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Там же. С. 105.
[30] Там же.
[31] *Вахтерев И.* Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ) // Там же. С. 65.
[32] *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982. С. 227.
[33] *Чуковский Н.* Встречи с Заболоцким // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 224–225.
[34] *Синельников И.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 1984 г. С. 106.
[35] *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: В 50 т. Т. 42. М., 1974. С. 226.
[36] *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1995. С. 181.
[37] Там же. Т. 1. С. 283.
[38] *Вернадский В.И.* Научная мысль как планетное явление. М., 1991. С. 15.
[39] *Ростовцева И.И.* Николай Заболоцкий. Литературный портрет. С. 33.
[40] *Филиппов Г.В.* Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л.: ЛГУ, 1984. С. 141.
[41] *Романцова Т.Д.* Поэмы Н.А. Заболоцкого. Эволюция жанра. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Л., 1989. С. 40.
[42] *Свасьян К.А.* Философское мировоззрение Гете. С. 112.
[43] Там же. С. 38.
[44] *Голосовкер Я.* Логика мифа. М., 1987. С. 71.
[45] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 149.
[46] Там же. С. 224.
[47] *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 81.
[48] *Чуковский Н.* Встречи с Заболоцким // Воспоминания о Заболоцком. Изд. 1977 г. С. 230.
[49] *Лосев А.Ф.* История античной философии в конспективном изложении. М., 1989. С. 18.
[50] *Озеров Л.* Труды и дни Николая Заболоцкого // Огонек. 1986. № 38. С. 25.
[51] Письма Н.А. Заболоцкого 1938–1944 годов // Знамя. 1989. № 1. С. 110.
[52] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 127.
[53] Там же. С. 130.
[54] *Бердяев Н.А.* Смысл истории. М., 1990. С. 54.
[55] *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 462.
[56] *Филиппов Г.В.* Русская советская философская поэзия. Человек и природа. С. 169.
[57] *Бердяев Н.А.* Смысл истории. С. 26.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1903 г., 24 апреля (7 мая) — Николай Алексеевич Заболоцкий родился на сельскохозяйственной ферме Казанского земства в 8 км от Казани. Отец — Алексей Агафонович Заболотский, агроном. Мать — Лидия Андреевна (до замужества — Дьяконова), дочь мелкого почтового служащего.

1910 — Семья Заболоцких переезжает в с. Сернур Уржумского уезда.

1910—1913 — Учеба в начальной школе в с. Сернур.

1913—1920 — Учеба в реальном училище в Уржуме (с 1918 — единая трудовая школа).

1920 — Поступление на 1-й курс историко-филологического факультета 1-го Московского университета, одновременно — учеба на медицинском факультете 2-го Московского университета.

1921 — Возвращение в Уржум.

1921—1925 — Учеба в Петроградском педагогическом институте им. А.И. Герцена на отделении языка и литературы.

1925—1926 — Выступления с чтением своих стихов в ленинградском Доме печати.

1926—1927 — Служба в армии на окраине Ленинграда в команде краткосрочников.

1926—1929 — Участие в деятельности литературной группы Обэриу.

1929 — Выход в свет «Столбцов».

1930, 25 января — Женитьба на Е.В. Клыковой.

1930 — середина 1932 — Работа в редакциях журналов «Еж» и «Чиж», издававшихся при Государственном издательстве художественной литературы.

1932, январь — Переписка с К.Э. Циолковским.

1932, лето — Готовит к изданию книгу «Стихотворения 1926—1932».

1933 — Публикация поэмы «Торжество земледелия», первой редакции «Лодейникова» в журнале «Звезда» (№ 2—3). В связи с волной резкой критики, обрушившейся на Заболоцкого после этой публикации, набор книги «Стихотворения 1926—1932» был рассыпан.

1934 — Начинается активная работа Заболоцкого в качестве переводчика.

1934, 29 августа — На Первом Всесоюзном съезде советских писателей А. Безыменский называет Заболоцкого в числе тех поэтов, «которые являются рупором классового врага»: «Под видом "инфантилизма" и нарочитого юродства Заболоцкий издевается над нами».

1934—1937 — Сотрудничество в газете «Известия».

1935—1936 — Поездки в Грузию.

1936, 28 марта — Выступает в Союзе писателей на дискуссии о формализме.

1936, лето — Поездка на Украину.

1937 — Выход в свет «Второй книги».

1938 — Начало работы над переложением «Слова о полку Игореве». Выход в свет 1-го издания «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели в переводе Н.А. Заболоцкого.

1938, 19 марта — Арест.

1939—1943 — Работа в лагерях Дальнего Востока.

1943 — Работа в Кулундинской степи (Алтайский край) по добыче соды.

1944, 18 августа — Освобождение из заключения. Заболоцкий живет и работает чертежником в с. Михайловское Алтайского края.

1945 — Заболоцкий переводится на новое строительство — «Саранстрой» — в район Караганды. Оканчивает работу над переложением «Слова о полку Игореве».

1946 — Получает разрешение на жительство в Москве. Заболоцкого вос-

станавливают в Союзе писателей. Публикация переложения «Слова о полку Игореве» в журнале «Октябрь».

1946–1947 — Заболоцкий с семьей живет под Москвой в Переделкино, на даче писателя В.П. Ильенкова.

1947 — В составе бригады московских писателей (Н. Тихонов, П. Антокольский, А. Межиров) совершает поездку по Грузии. В журнале «Новый мир» печатаются стихи «Творцы дорог» (№ 1) и «Город в степи» (№ 5).

Конец 1947 — начало 1948 — Заболоцкий живет на даче В. Каверина в Переделкино.

1948, весна — Заболоцкий получает квартиру в Москве (ул. Беговая, д. 1-а, корпус 29, кв. 1).

1948 — Выход в свет в издательстве «Советский писатель» «Стихотворений» Н. Заболоцкого. Издание сборника переводов Заболоцкого в Тбилиси.

1949, 24 мая — Творческий вечер Заболоцкого в Союзе писателей.

1951 — Снятие судимости по ходатайству Союза Советских писателей.

1954 — Заболоцкий переносит инфаркт.

1955 — За переводы Д. Гурамишвили Заболоцкий награжден почетной грамотой Президиума Верховного Совета Грузинской ССР.

1956 — После XX партийного съезда, на котором был разоблачен культ личности Сталина, пишет автобиографический очерк «История моего заключения». За этот год опубликовано более 30 стихотворений Заболоцкого в журналах и альманахе «Литературная Москва».

1957 — Выход в Гослитиздате «Стихотворений» Заболоцкого. Поездка в Италию с группой советских послов.

1958 — Награждение в связи с Декадой грузинского искусства в Москве орденом Трудового Красного Знамени.

1958, 6 октября — Завершена работа над составлением свода полного собрания стихотворений и поэм, написано литературное завещание.

1958, 14 октября — Н.А. Заболоцкий скончался в своей квартире в Москве.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения Н. Заболоцкого

Столбцы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929.

Вторая книга. Стихи. Л.: Гослитиздат, 1937.

Грузинская классическая поэзия. В пер. Н. Заболоцкого: В 2 т. Тбилиси: Заря Востока, 1958.

Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. *А.М. Туркова.* М.; Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия).

Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. ст. *Н. Степанова*; Примеч. *Е. Заболоцкой.* М.: Художественная литература, 1972.

Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. *Е. Заболоцкой, Н. Заболоцкого*; Предисл. *Н. Степанова*; Примеч. *Е. Заболоцкой, Л. Шубина.* М.: Художественная литература, 1983–1984.

Избранные сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. *Н. Заболоцкого.* М.: Художественная литература, 1991 (Библиотека классики).

Огонь, мерцающий в сосуде: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Сост., жизнеописание, примеч. *Н. Заболоцкого.* М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Столбцы: Списки и поэмы / Сост. *Н. Заболоцкого.* М.: Сирин, 1997.

Полное собрание стихотворений и поэм / Сост., подгот. текста, хронолог. канва и примеч. *Н. Заболоцкого*; Вступ. ст. *Е. Степанян.* СПб.: Академический проект, 2002 (Новая библиотека поэта).

Литература о Н. Заболоцком

Альфонсов В. Заболоцкий и живопись // *Альфонсов В.* Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Советский писатель, 1966.

Герасимова А. ОБЭРИУ (проблема смешного) // Вопросы литературы. 1988. № 4.

Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого. М.: Согласие, 1998.

Игошева Т.В. Проблемы творческой эволюции Н.А. Заболоцкого. Учебное пособие. Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 1999.

Лощилов И.Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997.

Македонов А.В. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968; Изд. 2-ое: Л.: Советский писатель, 1987.

Озеров Л.А. Дверь в мастерскую. М.; Париж; Нью-Йорк, 1996.

Роднянская И.Б. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации 20-х годов // *Роднянская И.Б.* Художник в поисках истины. М.: Советский писатель, 1989.

Роднянская И.Б. «Сердечная озадаченность» // *Роднянская И.Б.* Литературное семилетие (1987—1994): статьи. М.: Книжный сад, 1995.

Романцова Т.Д. Поэмы Н.А. Заболоцкого. Эволюция жанра. Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989.

Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий: Литературный портрет. М.: Советский писатель, 1976.

Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий: Опыт художественного познания. М.: Современник, 1984.

Ростовцева И.И. Мир Заболоцкого. М.: Издательство МГУ, 1999.

Сарнов Б. Восставший из пепла // *Сарнов Б.* Бремя таланта. Портреты и памфлеты. М.: Советский писатель, 1987.

Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого // Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989.

Семенова С.Г. «Мы же новый мир устроим с новым солнцем и травой...» («атомы новых смыслов» поэзии Николая Заболоцкого) // *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920—1930-х гг. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.

Семенова С.Г. Натурфилософия Николая Заболоцкого // *Семенова С.Г.* Мета-

физика русской литературы: В 2 т. Т. 1. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004.

Смирнов И. Заболоцкий и Державин // XVIII век. Л., 1969, Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века.

Труды и дни Николая Заболоцкого. Материалы литературных чтений / Ред. и сост. *Л.А. Озеров.* М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 1994.

Турков А.М. Николай Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1966.

Турков А.М. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество. Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1981.

Филиппов Г.В. О «Лодейникове» Н. Заболоцкого (К проблеме эволюции творческих принципов) // Проблемы мастерства. Советская поэзия. Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1968. Т. 322.

Филиппов Г.В. Поэзия Н. Заболоцкого (Этапы художественного развития). Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1968.

Филиппов Г.В. Философско-эстетические искания Н. Заболоцкого // *Филиппов Г.В.* Русская советская философская поэзия: Человек и природа. Л.: Издательство ЛГУ, 1984.

Т.В. Игошева

Константин Вагинов

«Перевернул глаза и осмотрелся...» — так начинается одно из стихотворений Константина Вагинова[1]. Но и вся его поэзия — это поэзия человека «перевернутого зрения». Слова в его стихах срастаются друг с другом как-то странно, удивляя — но и завораживая. В альбом одному знакомому в 1921 г. Вагинов вписал самое короткое из своих стихотворений:

Осыплют липы пьедестал чугунный
И дети в ночь уйдут пересыпать песок.

Что это? Только лишь *певучая* заумь? Но откуда возникает при чтении этих строк эта мрачноватая тревога? «Осыплют липы пьедестал...» — осень, опавшие листья, статуя или памятник, как символ Петербурга и его окрестностей (Царское село, Петергоф)... Осень 1921 года. Только что умер Блок. Только-только расстрелян Гумилев. Гражданская война переходит в тайную, страшную войну государства против своих подданных. «И дети в ночь уйдут...» — о тех, кто погибнет, кто уйдет в Вечность? (Песок — символ быстротечности времени, но и символ вечности: все разрушится, все *обратится в песок*). А может, это и о тех, кто будет губить, *пересыпать* песок времени? С точки зрения Вечности и они пусть жестокие, но дети: не могут понять, что и все их «великие дела» обратятся в пустыню... В двух строках — и прошлое (пьедестал, подножие памятника, т. е культура, отлитая в «чугуне»), и настоящее (*осыплют* листья это мгновение и в жизни человека, и — тем более — в жизни народов, царств, эпох), и будущее (собственно грамматическое время плюс пророческий звук в двустишии), и — Вечность... И на всем — жуткое чувство надвигающейся Ночи и беззащитности («детей») перед ней. А внутри стиха — хрупкий, замирающий звук странной мелодии (эта излучаемая вагиновским стихом певучесть позволила не быть строгим в рифмовке).

Быть может, стихи эти возникали и как *заумь* (участница «Звучащей раковины» Вера Лурье свидетельствовала: «Он символист, ключ к пониманию своих стихов находит лишь после их написания...»[2], но странные стихи не превращались в нелепость, поскольку интуитивно смысл написанного схватывался особым, вагиновским зрением. Не случайно

столь не любивший откровенной «зауми» Гумилев о Вагинове скажет с одобрением: «Несмотря на жеманство и надуманность, это начало большого поэта»[3].

*
* *

О прозе Вагинова М. Бахтин говорил: «Вот истинно карнавальный писатель!» Знаменитый филолог-философ был предельно точен: ведь карнавал — это не просто маски (хотя и в гротескной прозе Вагинова у героев не столько лица, сколько личины), но карнавал — это и мир наизнанку, мир парадокса: господа прислуживают слугам, костюмы — овеществленный парадокс (например, «беременная смерть»). И в поэзии Вагинова свой карнавал — карнавал слов, где отчетливо чувствуется, что облачение в *костюм* — лишь средство разоблачения. Как в людском карнавале высвечивается вся условность человеческих законов и обычаев, так и в словесном карнавале утрачиваются стертые, устоявшиеся значения, и слово начинает играть новыми смысловыми оттенками.

Быть может, зрение свое Вагинов получил в день рождения: появился на свет 16 апреля 1899 г., на грани двух веков, когда *хмуроватый* конец девятнадцатого сменился *зорями* двадцатого (их с мистическим восторгом и неясной тревогой воспели символисты). Но, может быть, *перевернул глаза* он и позже, когда с началом германской войны отец, Константин Адольфович, жандармский офицер, сменил фамилию Вагенгейм на Вагинов (мать поэта была дочерью сибирского помещика, отец — из обрусевших немцев). Не тогда ли Костя Вагинов-Вагенгейм стал воспринимать фамилию как одну из масок? Когда, поступив в Петроградский университет в 1917-м, он сразу был мобилизован в Красную Армию, а по возвращении в 1921-м не смог восстановиться из-за непролетарского происхождения (еще одно *ряжение*), — Вагинов уже мог в полной мере оценить карнавал жизни.

Учился в Институте истории искусств, входил чуть ли не во все литературные группировки Петербурга, наблюдая их соперничество и часто взаимную неприязнь. «Милый», «тихий» (в глазах современников), созерцательный поэт. И — готовил *бомбу*, роман «Козлиная песнь». Здесь отчетливо проступают не только особенности его видения мира, но и главная его причина и — одновременно — главная тема творчества Константина Вагинова. За всеми его писаниями — и в прозе, и в стихах — встает тень былой (ныне — рухнувшей) культуры. «Перевернул глаза и осмотрелся» — значит обратил взор свой назад, в прошлые времена. И в то же время почувствовал само состояние *перевернутой* культуры, обломков статуй (остался лишь «пьедестал чугунный»), разрушенной архитектуры, исчезающих книг (страстным коллекционером которых был Вагинов). Дух былого испаряется, но еще просвечивает в воздухе, отражается в невской воде, сияет в небесной голубизне.

Да, «трагический карнавал». И рядом с этим определением приходят на ум не только *невероятные* его стихи, не только курьезные герои его ро-

манов, вечные собиратели самых странных вещей, от по-разному примятых окурков до диковинных снов, но и все «курьезные» (уже в кавычках) события его собственной жизни, начиная с истории о смене фамилии и кончая тем, что арестовывать писателя пришли после его смерти.

Судьба поэта имеет иную длину, нежели его жизнь. Вагиновская судьба *куролесила* и в конце 1980-х, когда это имя начали-таки упоминать вместе с другими *недозволенными*. Чего только стоит фотография Константина Вагинова, совсем молоденького, с аккуратным проборчиком, которая стала кочевать из книжки в книжку с поясняющей подписью: «Георгий Адамович»! Чудо этой ошибки не в том, что перепутали и недоглядели, а в том, что с человеком, чутким к «трагическому карнавалу», такое *должно* было случиться. И подпись под этой фотографией тоже была *знаменательная*.

Для Георгия Адамовича Вагинов, в сущности, еще не поэт, а некое значительное и несомненное *обещание*: «Если Вагинов глубже и шире вздохнет, если он будет больше думать и настойчивее хотеть, если он перестанет кокетничать своей неврастенией, — он будет поэтом»[4]. Или: «...Может стать поэтом... Но ему надо много и долго думать и не бояться быть менее своеобразным»[5]. Даже когда критик дает более твердую оценку: «Беспутный, бестолковый, сомнамбулический поэт», — то все же не может не добавить жесткого: «...которому едва ли суждено оставить какой-либо след в русском искусстве» (впрочем, и эту суровость Адамович не может не «смазать», не смягчить: след «едва ли суждено оставить», правда — «кроме бархатных, виолончельных звуков, кроме удивительной певучести, этого “дара неба”...»)[6].

О мелодизме вагиновских стихов говорили многие. Но мелодизм мелодизму рознь. Музыкальность Вагинова совершенно особенная. Странная. Причудливая. Даже капризная:

Чернеет ночь в моей руке подъятой,
Душа повисла шаром на губах;
А лодка все бежит во ржи зеленоватой,
Пропахло рожью солнце в облаках...

(«Чернеет ночь в моей руке подъятой...»,
из книги «Петербургские ночи», 1922)

Именно сдержанный Адамович обронил одну догадку, которая на стихи Вагинова бросает внезапный свет. «Единственное, на что они похожи, — это живопись Чурляниса»[7].

Неожиданное попадание!

Вспомним, с каким чувством мы смотрим на чюрленисовский «Покой». Не то неповоротливое чудище медленно высунулось из воды и угрюмо глядит *фонарными* глазами. Не то — гора вдается в море, и два огонька светятся на берегу. В картине — застывшая метафора. Только трудно понять, что первично: гора или чудище. Есть единый контур, который может заполняться разными телами.

Чюрленис запечатлел мгновение перехода одного в другое. Поэзия Вагинова — вся из таких переходов.

«Чернеет ночь в моей руке подъятой...» Для рассудочного сознания — нелепость, бред, чепуха. Но тоненькие ниточки ассоциаций заставляют увидеть и черную ночь, и факел в руке, и тут же этот факел затушевать, поскольку слово «факел» не произнесено. А дальше («Душа повисла» и проч.) — чуть приоткрытые губы, и невымолвленное слово, и ощущение дыхания вместо непроизнесенного звука. И уже эта строчка — после первой, *ночной* — как будто светлеет. А следом ощущается и солнечный свет (еще не названный), и беспокойство нивы (без странной *лодки* это колыхание колосьев было бы неощутимо). И вот уже *ржаной ветер* уходит вверх, в облака, пронизанные полуденными лучами.

Одна картина наплывает на другую, образы совмещаются (шар солнца и шар души, крест из пересекшихся изображений поднятой руки и горизонтального бега лодки и т. д.). Не так ли и у Чюрлениса? В «Скерцо» из «Сонаты весны» — и реющие под облаками ласточки, и ветром задуваемые (раздуваемые?) огоньки свечек, и оконная кисея, совпавшая с восходящим воздушным потоком, и отступающие вдаль (ввысь?) деревца. Одно видится сквозь другое, но каждый образный слой *созвучен* остальным, все причудливо слилось воедино. В этом «Скерцо» отчетливо прописана трехчастная музыкальная форма: кусочек небесной выси в облаках и ласточках — ласточки в воздушной кисее с порывом ветра и встревоженными свечными огоньками — нижний край неба с застывшими облаками и стены беседки, расписанные рядами канделябров и ласточек. Средняя часть — контрастна начальной и заключающей. И как сходна с этим *рисованная музыка* Вагинова:

Рыжеволосое солнце руки к тебе я подъемлю
Белые ранят лучи, не уходи я молю
А по досчатому полу мать моя белая ходит
Все говорит про Сибирь, про полянику и снег.

Я занавесил все окна, забил подушками двери
Над головой тишина, падает пепел как гром
Снова в дверях города и волнуются желтые Нивы
И раскосое солнце в небе протяжно поет.

(«Рыжеволосое солнце руки к тебе я подъемлю...»,
из книги «Петербургские ночи», 1922)

Контраст *рыжего, жаркого, раскосого* — и белого, снежно-холодного, *сибирского, подушечного*. Как в трехчастной музыкальной пьесе — начало переходит в противоположную ему среднюю часть, чтобы после вернуться примерно к тому же, что звучало в первых тактах. Звонкое тепло перетекает в тишину холода — и с *пепельным громом* вновь плавится, наполняясь вагонным стуком («в дверях города и волнуются желтые Нивы» — мимолетные пейзажи *по ту сторону*), источая певучий солнечный жар. Уже вторым слоем на поля с колосьями наплывают еще и пожелтевшие подшивки журнала «Нива», и все стихотворение пронизывает велеречивый, пожелтевший от времени, гекзаметрический пунктир.

* * *

«— Поэзия — это особое занятие,— ответил неизвестный поэт. — Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами»[8].

Одна из самых популярных цитат из Вагинова. Он не оставил трактатов, манифестов, описаний мгновений творчества. Но зато всевозможные суждения о поэзии и наблюдения за рождающимся литературным произведением, разбросанные там и сям по его романам, собранные воедино производят впечатление осколков такого манифеста. Это как бы отголоски несуществующего трактата, многочисленные эхо ненаписанной «Поэтики».

На признание Неизвестного поэта из «Козлиной песни» наслаивается отзыв современницы: «у него крайне забавная манера писать: строчки он нанизывает, подбирая слова по звуковой близости или приятности красок», к тому же «ключ к пониманию своих стихов часто находит лишь после их написания»[9]. Сам Вагинов столь прямолинейный взгляд на свою поэзию попытался оспорить: «Та пора цветных книжек и путь от слов к мысли давно прошли и потому мне странным показалось, что Вы так пишете обо мне, ведь тот я давно умер»[10]. И в этой самооценке поэт был прав.

Его *сопоставление слов* (а позже — «соединение слов посредством ритма»[11]) не имеет ничего общего с *производством текстов*. За этим разглядыванием первоначального смысла, очищением слов от привычных сочетаний с другими словами стоял не авторский произвол, но чувство рассыпавшегося прошлого, смятой иерархии ценностей. Старый мир развалился, *разрушился до основания*. Язык поплыл, наполнился чудовищной лексикой первых советских лет. Но в словах еще живы старые смыслы, и они начинают излучаться с особой силой, если сочетания слов заставляют их вырабатывать эту энергию.

Поэзия рождается не в словах, но между слов. И это междусловье — основа не только новых смыслов, но и нового поэтического мира, и самой музыки вагиновского стиха, музыки более чем непривычной.

В XX веке органисты изобрели новое звучание. Сначала взять мощный аккорд, а после — медленно уменьшать напор воздуха. Органный звук медленно гаснет. Но прежде чем он вовсе исчезнет, по трубам начинают бегать звуковые эхо, аккорд распадается на обертоны и медленно рассеивается. Что-то подобное произошло в культурной атмосфере послереволюционных лет. Первым уловил недостаток напора воздуха Блок. И начал задыхаться. Он плохо разбирался в музыке «как искусстве» (о чем признался в первом же письме Андрею Белому[12]), земная музыка мало его задевала. Но он слышал ее первооснову: «стихию музыки», «музыку сфер», «мировой оркестр». Из этого звучания и рождалась его поэзия. «...Прежде всего слы-

шу какое-то звучание. — (Признание Блока, запечатленное Всеволодом Рождественским. — *С. Ф.*) — Интонацию раньше смысла. Кто-то говорит во мне — страстно, убежденно. Как во сне. А слова приходят потом. И нужно следить только за тем, чтобы они точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили. Вот тогда — правда. Всякое стихотворение вначале — звенящая, расходящаяся концентрическими кругами точка. Нет, это даже не точка, а скорее астрономическая туманность. И из нее рождаются миры»[13].

Написав «Двенадцать», Блок ощутил мировую немоту. «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» — ужаснулся когда-то Гоголь. Это Блок и почувствовал: Музыка (которую пишут с большой буквы) оставила мир. Другие поэты еще могли писать на старом звуковом запасе. Блок, слышавший «содрогания миров» напрямую, не мог нарушить молчание, когда последний аккорд уже отзвучал.

И что должно было статься с такими поэтами, как Вагинов? Они никогда бы не смогли выдержать то «гудение мира», к которому так чуток был Блок. Но им было дано прикоснуться к стихии музыки. И они вслушивались в последние искорки того «подземного гула», который в 1918-м слышал автор «Двенадцати».

Все странности вагиновской поэзии — это странности органного звука, когда клавиши еще нажаты, но воздушного напора почти нет. Есть одни звуковые эхо. Вагиновский *сюрреализм* так же относится к блоковской *стихии*, как хаотично бегающие по органным трубам обертоны к нормальному звучанию. Поэтому в его «зауми» так легко ловятся самые неожиданные отзывы, вплоть до пушкинско-баратынских: «Как хороша любовь в минуту увяданья...»; «И вместо дивных мук — разуверенья муки»; «Прекрасной зелени уже не сохранить / И звона дивного любви первоначальной»[14].

Поэзия обертона. Она должна была найти не одного только Вагинова. Отзвуки бегают по разным уголкам органа, расходясь, удаляясь друг от друга. Они уже мало согласуются между собой, но в каждом маленьком эхо — память о последнем аккорде. И поэзия обертона возникла не только в Петрограде, но и в Париже. Борис Поплавский появился на свет не в 1899-м, а лишь в 1903-м. Но ему тоже будет отпущено судьбой *чуть более тридцати.*

«Стихи его бред, конечно, но какой заставляющий слушать бред!» — воскликнул в ответ на стихи Вагинова Всеволод Рождественский[15]. «Вот звучит это — ничего не поделаешь, звучит — а ведь какая бессмыслица...» — словно вторит ему (но уже в отзыве на Поплавского) Владимир Набоков[16].

Родственность «вагиновских» и «поплавских» обертонов иногда поразительная. Старший начинает:

Под пегим городом заря играла в трубы...[17]

Младший подхватывает:

...И город как огромная валторна[18].

Или — напротив — младший дает тон:

Вздыхает дождь, как ломовая лошадь.
На небесах блестят ее бока...[19]

Старший — усиливает это «дождливое мерцание»:

Дрожал проспект, стреляя светом,
Извозчиков дымилась цепь...[20]

Иногда их строфы можно сцепить в единое целое, и только длина строки и вагиновская намеренно неточная рифма могут выдать, что это не «полноценное» стихотворение, а только «опыт соединения»:

Мрак побелел, бледнели лица
Полуоставшихся гостей,
Казалось, город просыпался
Еще ненужней и бойчей[21].

Вздувался тент, как полосатый парус.
Из церкви выходил сонливый люд,
Невесть почто входил вдруг ветер в ярость
И затихал. Он самодур и плут[22].

Но пестрою, но радостной природой
И башнями колоколов не соблазнен.
Восток вдыхаю, бой и непогоду
Под мякотью шарманочных икон[23].

И каждый из них был обречен на создание воображаемого мира и наркотическую (или почти наркотическую) гибель. И обоим будет тесно в стихах, каждый шагнет в прозу. Старший оставит три полноценных романа и один слегка недовершенный. Младший — один законченный и второй недовоплощенный. (Впрочем, и законченный, «Аполлон Безобразов», будет рассеян звуковыми эхо по периодике, в виде глав и отрывков, и его соберут воедино более чем через 50 лет[24].)

*
* *

Задача, поставленная Вагиновым, была заведомо невыполнима. Собрать из разбежавшихся во все стороны обертонов изначальный звук. Это было еще более невозможно, нежели из ленинградских контуров вывести имперскую мелодию блистательного Санкт-Петербурга: почти все то же, но уже неузнаваемо.

Воссоздать прошлое. Собрать его по кусочкам. Разбитую вазу увидеть в кучке жалких, едва сохранившихся черепков. Прошедшую эпоху узреть в груде исторического мусора.

Вагиновские романы полны собирателей *чего угодно*:

«Бухгалтер Клейн, например, копил все с изображением Петербурга, от открыток до пивных этикеток. Престарелый донжуан, режиссер небольшого театрика — свистульки, киноактер — дамские перчатки. Были собиратели обрывков кружев, кусочков парчи, бисеринок, дамской отделки»[25].

И все бледнеет рядом с безумным систематизатором, который копит только мелкие предметы, на зато сразу *всё*: «Ведь надо иметь и образцы порчи, образцы зигзагов излома, классифицировать всевозможные повреждения от паразитов, от падения, от неаккуратного обращения». После такого мыслительного поворота этот типаж (не порождение ли вагиновского кошмара?) воплощал свою идею в действии: «Зуб, попорченный костоедом, прибавлял к другим зубам»[26].

Поразительно, но прозаический стиль Вагинова год от году все более приближался к такому систематизаторству. «Все окурки, лежавшие на столе, были занесены в инвентарную книгу»[27], — пишет он о своем бредовом герое. И собственный роман приближает к подобной инвентаризации, где главенствуют списки и всякого рода перечисления, вроде:

«Комната осветилась. Анфертьев был ослеплен. Книги в любительских, мозаичных, тисненых нежнейших переплетах стояли на полках. Шелк и муар, шагрень и марокен, пергамент, похожий на слоновую кость,— развлекали глаз. Бюсты великих писателей стояли на полках и по углам комнаты. Картины, зеркала, ковер с великолепно исполненными плодами, потолок со сценами охоты — как бы увеличивали объем комнаты. Все это переливалось, отливало серебром, искрилось перламутром, сверкало полированным золотом, желтело и белело и, каким-то образом, становилось нереальным»[28].

Перечисляются герои, их действия, сны, самые разнообразные истории...

Но всякого «систематизатора» с неизбежностью поджидают неразрешимые противоречия:

«— А вот какой осколок, — продолжал Жулонбин, — и к нему прилеплен окурок. Вот тут-то и возникает трудность классификации. Личные симпатии классификатора. Можно было бы отнести этот предмет к осколкам, а можно к окуркам. Вот здесь и возникает сомнение — никто не может разрешить, — добавил Жулонбин с грустью. — Все в мире удивительным образом соединено друг с другом»[29].

Когда-то Н.Ф. Федоров идею музея возвысил до метафизики. Потомки будут воскрешать своих предков по тем следам прошлого, которые вобрал в себя музей. Но одни следы отпечатываются на других, одно наслаивается на другое, звуковой обертон угасает, давая крохотную жизнь следующему. И в этой неразберихе уже трудно найти связующую нить. И уже не нужно ничего воскрешать, нужно лишь классифицировать и воссоздавать новый мир, свой и неповторимый. Из осколков склеивать не вазу с дырками на

месте недостающих кусков, но ту форму, которая тебе самому будет «радостней», потому что в ней запечатлеется и далекое прошлое (некогда целое изваяние), и его разрушение (черепки), и твое причудливое, неповторимое настоящее. По-новому соединенные обломки (как наложенные друг на друга обертоны) — это *твоя* причуда, но в ней есть отголосок пра-смысла, исходной *формы*, *идеи*, как есть подобный отголосок и в живописных сонатах Чюрлениса.

Но постепенно глаз превращается в увеличительное стекло, которое не знает целого, но знает лишь выпуклые подробности. И тогда, переместившись из «Гарпагонианы» в предшествующую этому роману «Бамбочаду», мы встретимся с пафосом воспевания частей некогда единого целого: «Если нет гармонии, если человек несовершенен, если его природа не доделала и если он сознает это, — что он должен делать? Он должен разбить себя на обломки, на осколки, на отдельные чувства и дать каждому чувству самостоятельное существование; сделать из себя одного нескольких людей, т. е. стать актером»[30]. Но герой Вагинова — не только актер, но и более чем странный повеса: женский образ он воспевает не как единый аккорд, но как сумму обертонов: «Каждая часть тела обладает своей красотой, своим особым выражением...»[31]

В конце всех этих сложных действий — безоглядного накопительства кусочков ускользающего мира и последующего расточительства (склейки этих обрывков в новое целое) — неизбежная недоосуществленность: «Я еще не человек, ...а только — если можно так выразиться — рисунок карандашом, изображающий человека»[32].

Вагиновская гибель шла тою же цепочкой причин и следствий, какою двигался безответственный герой «Бамбочады»: тоска при взгляде на распадающийся мир; безудержное собирание обломков и кокаин, словно в причудливом сне склеивающий разрозненные части, примешивающий к этой ностальгии по недавно еще твердо стоявшей империи болезненное эстетическое наслаждение; наконец — смерть от туберкулеза, от рассыпавшихся легких, т. е. от той же нехватки воздуха.

* * *

Блок вслушивался в мировой оркестр и готов был слушать только его. Маяковский положился на неведомый ему ритм-гул, используя его как динамо-машину:

«Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова... Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки...»[33]

Вагинов мог бы последовать примеру большого поэта, и, улавливая уже не блоковский *космический*, но иной, *механический* гул, выкрикивать некое маякоподобие:

Проспекты целятся
стволами
в зори;
Расплески зорь
стекают
по асфальту
к нам,
И верфи
их переливают
в море,
В Неву,
в озера,
в Беломорканал.

Суровы берега,
трудами взятые —
Мы их железным
говором
наполним:
Мы там поставим
самые прямые
статуи,
Которые когда-либо смотрели
в волны.
(«Украшение берегов», 1930-е)

«Опыт» написания этого стихотворения лесенкой принадлежит автору данной статьи. Вагинов предпочел быть меньше, но оставаться самим собой. Ловить отголоски — и не нажимать на педаль, выдавливая крик из больной, задыхающейся груди. «Украшение берегов» он написал без маяковской «лесенки»:

Проспекты целятся стволами в зори;
Расплески зорь стекают по асфальту к нам,
И верфи их переливают в море,
В Неву, в озера, в Беломорканал...

— тем самым затушевывая ритм и усиливая мелодию. Задыхаясь, он мощному индустриальному гулу, *маякоподобию*, предпочел скромное *звукоподобие*, иногда дотягивая ту или иную свою причуду до маленького совершенства:

Черно бесконечное утро,
Как слезы, стоят фонари.
Пурпурные, гулкие звуки

Слышны отдаленной зари.
И слово горит и темнеет
На площади перед окном,
И каркают птицы и реют
Над черным его забытьем.
(«Черно бесконечное утро...», из книги
«Звукоподобие», 1930–1934)

Именно в «Звукоподобии», книге, при жизни Вагинова так и не изданной, он подведет черту, за которой — невозможно ни писать («непоправимо белая страница») ни слышать:

Но бледен, как лист, небосклон
И музыка не играет.
(«На набережной рассвет...», из книги
«Звукоподобие»)

Вагинов — поэт исчезающей музыки. Она оставила этот, уже рассыпавшийся на обломки мир. Замолк и последний обертон, рассеявшись в безмолвном пространстве. Ушел и сам Вагинов, а следом за ним — с неизбежной внезапностью — родственный и незнакомый ему Поплавский[34]. Петь мог только тот, кто, утратив земные три измерения, нашел *четвертое*, кому дано было слышать улетающую от земли Музыку, несмотря на толщу неисчислимых световых лет между ним и точкой вечного звучания: «...И ничего не исправила, / Не помогла ничему, / Смутная, чудная музыка, / Слышная только ему»[35]. Но такой противозаконный, вопреки всему поэт был только один: Георгий Иванов. Только ему удалось продлить звучание мировой музыки на бренной земле до 1958 года.

* * *

Поэзия больше не могла рождаться из гула. Тем более, что вечную, бесконечно удаленную «музыку сфер» заглушил грохот надвигающейся войны. Нужна была иная поэзия, без утонченностей, без чуткости к обертону, но с иной чуткостью — к полновесному живому слову.

Именно в годы войны эта поэзия и зазвучала в полный голос. А спустя некоторое время автор «Василия Теркина» попытается объяснить, как появилось на свет то, что, казалось бы, родиться не могло: «Я и теперь считаю, вообще говоря, что размер рождается не из некоего бессловесного “гула”, о котором говорит, например, В. Маяковский, а из слов, из их осмысленных, присущих живой речи сочетаний. И если эти сочетания находят себе место в рамках любого из так называемых канонических размеров, то они подчиняют его себе, а не наоборот, и уже являют собою не просто ямб такой-то или хорей такой-то (счет ударных и безударных —

это же чрезвычайно условная, отвлеченная мера), а нечто совершенно своеобразное, как бы новый размер»[36].

Твардовский отказался от музыки мировой — и начал воскрешать ее из живой народной речи. Когда-то Вагинов ставил два слова, еще заряженные прежней музыкой, и, зачарованный, глядел, как между ними, черепками былой эпохи, возникает звуко-смысловая связь, *вольтова дуга*. Твардовский, как гениальный плотник, подгонял слово к слову, *бревнышко к бревнышку*, подтесывая, снимая рубанком горбыль, — и возводил из новых древес свой словесный Китеж. И мелодия аукнулась, затенькала, заплакала, засмеялась. И вошла тревога в душу:

Переправа, переправа,
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...

Кому память, кому слава,
Кому темная вода, —
Ни приметы, ни следа.

Но и «темная вода» явилась уже с живым затейным словом, со скоморошиной и балагурьем, и с грустно-веселым вздохом (де, и самое тяжкое нам, в конце концов, нипочем).

Это была давняя, уже почти забытая тропка, по которой пошли, следом за автором «Теркина», и другие. Это был путь не вагиновской ностальгии, путь умирания поэзии (петь, глядя на черепки). Это был путь возрождения.

Вагинов к концу жизни ощутил силу народного слова. Даже самого корявого. Последние страницы последнего романа сродни отчету фольклориста, записавшего множество городских «жалестных» песен:

Толкотня, визг и смех по вагонам,
Разговор меж собою вели —
И у всех были бодрые лица,
Не предвидели близкой беды...[37]

Писать *по-крестьянски* Вагинов вряд ли был способен. Но в городе — готов был и сам ступить на эту «фольклорную» тропку «нескладного» душещипательного романса. В «Звукоподобие» уже просачивались обертоны этой лирики («Он разлюбил себя, он вышел в непогоду...», «— Остановись! — воскликнешь ты...», «Я ухожу, меня проклянешь...», «...И псы бездомные со всех сторон бежали...»)[38]. Но для более решительного шага у Вагинова уже не было времени.

И все же поэзия его услышала многое: и мир «наоборот», мир исчезающей музыки, где «хрустальный звон колокольный бежит к колокольням вспять»[39] (двадцатые годы), и наступившую в тридцатые немоту, где «бледен, как лист, небосклон, и музыка не играет».

Примечания

[1] Здесь и далее стихотворения К. Вагинова цитируются по: *Вагинов К.* Стихотворения и поэмы. Томск, 1998.

[2] *Лурье В.* Петроградское // Дни. 5 августа. 1923. № 232.

[3] Устный отзыв Н. Гумилева о «Путешествии в хаос» К. Вагинова приведен в статье Л. Черткова «Поэзия Константина Вагинова» (*Вагинов К.* Собрание стихотворений. München, 1982. С. 216).

[4] *Адамович Г.В.* Русская поэзия // Жизнь искусства. 1923. 16 янв. № 2. С. 4.

[5] *Адамович Г.В.* Поэты в Петербурге // Звено. 1923. 10 сент. № 32. С. 2.

[6] *Адамович Г.В.* Литературные беседы // Звено. 1927. № 2. С. 72.

[7] *Адамович Г.В.* Поэты в Петербурге // Звено. 1923. 10 сент. № 32. С. 2.

[8] *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. М.: Современник, 1991. С. 82–83.

[9] *Лурье В.* Петроградское // Дни. 5 августа. 1923. № 232.

[10] Цит. по: *Чертков Л.* Поэзия Константина Вагинова // *Вагинов К.* Собрание стихотворений. С. 218.

[11] Имеется в виду книга Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931).

[12] См.: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 15.

[13] *Рождественский В.А.* Александр Блок // Н.С. Гумилев: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1995. С. 310.

[14] Строки из стихотворений «Вступил в Крыму в зеркальную прохладу...», «Всю ночь дома дышали светом...» и «За годом год, как листья под ногою...», вошедших в книгу «Звукоподобие» (1930–1934).

[15] Цит. по: *Вагинов К.К.* Стихотворения и поэмы. Томск: Водолей, 1998. С. 115.

[16] *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. 1930–1934. СПб., 2000. С. 697.

[17] Стихотворение из цикла «Путешествие в хаос» (1919–1921).

[18] Из стихотворения Поплавского «В венке из воска» (1924).

[19] Из стихотворения Поплавского «Армейские стансы» (1925).

[20] Начало стихотворения Вагинова 1926 г.

[21] Их стихотворения Вагинова «Мрак побелел, бледнели лица...» (1926).

[22] Из стихотворения Поплавского «Дождь» (1925–1929).

[23] Из цикла Вагинова «Финский берег» (1923).

[24] Имеется в виду издание: *Поплавский Б.* Домой с небес: Романы. СПб., 1993.

[25] *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. С. 375.

[26] Там же. С. 374.

[27] Там же. С. 430.

[28] Там же. С. 417–418.

[29] Там же. С. 430.

[30] Там же. С. 340.

[31] Там же. С. 346.

[32] *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. С. 363.

[33] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 100.

[34] Вагинов умер 26 апреля 1934 года, Б. Поплавский — 9 октября 1935 г.

[35] Из стихотворения Георгия Иванова «Медленно и неуверенно...» (1928).

[36] *Твардовский В.А.* Как был написан «Василий Теркин». М., 1952. С. 15.
[37] *Вагинов К.К.* Козлиная песнь: Романы. С. 477.
[38] Из стихотворений, вошедших в книгу «Звукоподобие» (1930–1934): «Он разлюбил себя, он вышел в непогоду...», «Звукоподобие проснулось...», «Южная зима».
[39] Из стихотворения «Тает маятник, умолкает...» (цикл «Путешествие в хаос», 1919–1921).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1899, 4 (16) апреля — В Петербурге у жандармского полковника Константина Адольфовича Вагенгейма и его жены, дочери сибирского промышленника (по другим сведениям — золотопромышленника, городского головы Енисейска), Любови Алексеевны родился сын Константин.

1908–1917 — Будущий поэт учится в частной гимназии Я. Гуревича. В эти годы особенно увлекался историей, литературой и нумизматикой (позже это увлечение перерастет в коллекционирование папиросных коробок, оберток, фантиков, как свидетелей эпохи). Самостоятельно изучал иностранные языки. К двенадцати годам знал старофранцузский и итальянский. Среди любимых авторов — Овидий, Эдгар По и Э. Гиббон («История упадка и разрушения Римской империи»).

1915 — Отец Константина К.А. Вагенгейм меняет немецкую фамилию на Вагинов.

1916 — Под влиянием прочитанных «Цветов зла» Бодлера Вагинов начинает писать стихи.

1917 — Поступает на юридический факультет Петроградского университета.

1918 — Призван в Красную Армию. Участвовал в боях на польском фронте, потом за Уралом.

1921 — Возвращается в Петроград, служит военным писарем. Принят в Гумилевский «Цех поэтов». Входит в многочисленные поэтические объединения: «Аббатство гаеров», «Кольцо поэтов им. К.М. Фофанова», эмоционалисты (вместе с М. Кузминым), «Островитяне» (вместе с С. Колбасьевым и Н. Тихоновым), «Звучащая раковина». Знакомится с петроградскими имажинистами, посещает вечера пролетарских поэтов. В сборнике «Островитяне» (Пг., 1921) — первая стихотворная публикация. В Петрограде, под маркой «Кольца поэтов», выходит первый сборник стихов «Путешествие в хаос».

1922, апрель — Демобилизуется.

1922 — В петроградском альманахе «Абраксас» (редакторы М. Кузмин и А. Радлова) опубликованы прозаические произведения «Монастырь господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема». Публикует стихи в сборниках «Ушкуйники» (1922), «Звучащая Раковина» (1922), «Альманах Цеха поэтов» (1922).

1923 — Стихи Вагинова появляются в сборнике «Город».

1923–1926 — Посещает Высшие государственные курсы искусствоведения при Институте истории искусств. Сближается с литературоведами формаль-

ной школы Б.М. Эйхенбаумом, Ю.Н. Тыняновым, а также с Б.М. Энгельгардтом, М.М. Бахтиным. Знакомится с членами кружка эллинистов-переводчиков «А. Б. Д. Е. М.» (Болдырев, Доватур, Егунов, Миханков).

1926 — В Петербурге выходит сборник «Стихотворения».

1927 — Зарегистрирован брак Вагинова с Александрой Ивановной Федоровой, с которой писатель познакомился в студии Н. Гумилева. В журнале «Звезда» опубликован роман «Козлиная песнь». За героями гротескового произведения прочитывались известные в литературных кругах прототипы, что принесло роману скандальную известность. В том же году примкнул к литературной группе ОБЭРИУ (другие члены объединения — Н. Заболоцкий, Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников).

1929 — В «Издательстве писателей в Ленинграде» выходит роман «Труды и дни Свистонова».

1931 — Выходят «Опыты соединения слов посредством ритма». В «Издательстве писателей в Ленинграде» выходит роман «Бамбочада». Отдельным изданием выходит роман «Козлиная песнь».

1934, 26 апреля — Умирает от туберкулеза. Похоронен в Ленинграде на Смоленском кладбище. В рукописи остались неизданная книга стихов «Звукоподобие» (1930–1934) и роман «Гарпагониана» (1933). После похорон органами ОГПУ была арестована мать писателя, пропал без вести его отец. Архив писателя был изъят, пропала часть рукописей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения К. Вагинова

Путешествие в хаос. Пб.: Издание «Кольца поэтов», 1921.

Стихотворения. Л.: Гос. типография им. Ивана Федорова, 1926.

Козлиная песнь. Роман. Л.: Прибой, 1928.

Труды и дни Свистонова. Роман. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929.

Бамбочада. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.

Опыты соединения слов посредством ритма. Стихи. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.

Собрание стихотворений / Сост., послесл. и примеч. *Л. Черткова*; Предисл. *В. Казака*. München: Verlag Otto Sagner, 1982.

Гарпагониада [sic.]. Ann Arbor: Ardis, 1983.

Звезда Вифлеема. Монастырь Господа нашего Аполлона. Стихотворения / Вступ. ст., публ. и примеч. *Т.Л. Никольской* // Литературное обозрение. 1989. № 1.

Стихотворения и поэмы / Подгот. текста, сост., вступ. ст., примеч. *А. Герасимовой*. Томск: Водолей, 1998.

Опыты соединения слов посредством ритма / Послесл. *В. Широкова*. М.: Книга, 1991 (Книжные редкости: Библиотека репринтных изданий).

Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада / Подгот текста, вступ. ст. *Т.Л.Никольской.* М.: Художественная литература, 1989 (Забытая книга).

Козлиная песнь: Романы / Вступ. ст. *Т.Л. Никольской*; Примеч. *Т.Л. Никольской, В.И. Эрля.* М.: Современник, 1991.

Полное собрание сочинений в прозе / Сост. *А.И. Вагиновой, Т.Л. Никольской, В.И. Эрля*; Предисл. *Т.Л. Никольской*; Примеч. *Т.Л. Никольской* и *В.И. Эрля.* СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. М.: XXI век; Согласие, 2000.

Поэты группы ОБЭРИУ / Биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. *М.Б. Мейлаха, Т.Л. Никольской, А.Н. Олейникова, В.И.* Эрля; Вступ. ст. *М.Б. Мейлаха.* СПб.: Советский писатель, 1994 (Библиотека поэта. Большая серия).

Литература о К. Вагинове

Сергиевский И. К. Вагинов. Козлиная песнь (рец.) // Новый мир. 1928. № 11.

Рождественский Вс. Константин Вагинов // Литературный Ленинград. 1934. 30 апреля.

Адамович Г.В. Памяти К. Вагинова // Последние новости. 1934. № 4830. 14 июня.

Гор Г. Замедление времени; Изваяние // *Гор Г.* Волшебная дорога. Л., 1978. С. 163–201; 364–591.

Никольская Т.Л. К.К. Вагинов: Канва биографии и творчества. Библиография // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1988.

Наппельбаум И.М. Памятка о поэте // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1988.

Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12.

Никольская Т. Трагедия чудаков // *Вагинов К.* Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада. М.: Художественная литература, 1989.

Чуковский Н. Константин Вагинов // *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989.

Ненаписанные воспоминания: Интервью с Александрой Ивановной Вагиновой // Волга. 1992. № 7–8.

Блюм А. Возвращение Константина Вагинова // Новый журнал (СПб.). 1993. № 2. С. 65–68.

Пурин А. Опыты Константина Вагинова // Новый мир. 1993. № 8.

Филиппов Г.В. Вагинов Константин Константинович // Русские писатели, XX век. Биобиблиографический словарь. Ч. 1. М.: Просвещение, 1998.

Шукуров Д. Поэтика «Чужого слова» в творчестве К.В. Вагинова. Дис. ... канд. филол. н. Иваново, 1998.

Федякин С.Р. «Если и музыка нас оставит...» (К 100-летию К. Вагинова) // Ex libris НГ. 1999. 15 апреля.

Левенко А.Б. Структура образа-персонажа в романе К. Вагинова «Козлиная песнь». Дис. ... канд. филол. н. М., 1999.

Галина М.С. Вагинов Константин Константинович // Русские писатели 20 века. Биобиблиографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву–АМ, 2000.

Синицкая А.В. Пространственность и метафорический сюжет: На материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова. Дис. ... канд. филол. н. Самара, 2004.

Козюра Е.О. Культура, текст и автор в творчестве Константина Вагинова. Дис. ... канд. филол. н. Воронеж, 2005.

Bohnet C. Der metafiktionale Roman: Untersuchungen zur Proza Konstantin Vaginovs. München: Sagner, 1998 (Slavistische Beiträge. Bd. 356).

Раппопорт А. Сны и видения в петербургских текстах 1920–1930 гг. (Константин Вагинов, Вениамин Каверин) // http://www.physic.ut.ee/%7Eilon/RapoportW.htm

С.Р. Федякин

СОДЕРЖАНИЕ

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Научное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1920–1930-х годов

Портреты поэтов

Том 1

Технический редактор Лавочкина А.В.

Подписано в печать 21.04.2008. Формат 70×100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Tense
Печать офсетная. Физ. печ. л. 56,0. Уч.-изд. л. 72,24. Тираж 1500 экз.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а
тел. (495) 202-21-23, 291-23-01

Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Заказ № 953